

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA REGIÃO TOCANTINA DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLe
MESTRADO EM LETRAS, MODALIDADE PROFISSIONAL**

EDUARDO OLIVEIRA MELO

CATEDRAIS, VULTOS E SEPULCROS:

As manifestações do Gótico na poesia de Gonçalves Dias

Imperatriz

2024

EDUARDO OLIVEIRA MELO

CATEDRAIS, VULTOS E SEPULCROS:

As manifestações do Gótico na poesia de Gonçalves Dias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Literatura e na Linha de Pesquisa Literatura, diálogos e saberes.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana

Imperatriz

2024

M528c

Melo, Eduardo Oliveira

Catedrais, vultos e sepulcros: as manifestações do gótico na poesia de Gonçalves Dias. / Eduardo Oliveira Melo. – Imperatriz, MA, 2024.

126 f.; il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL, Imperatriz, MA, 2024.

1. Literatura brasileira. 2. Gótico. 3. Gonçalves Dias. 4.Imperatriz - MA. I. Título.

CDU 82-1(81)

Ficha elaborada pelo Bibliotecário: Mateus de Araújo Souza CRB13/955

EDUARDO OLIVEIRA MELO

CATEDRAIS, VULTOS E SEPULCROS:

As manifestações do Gótico na poesia de Gonçalves Dias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLe, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Literatura e na Linha de Pesquisa Literatura, diálogos e saberes.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana

Aprovado em 30 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão
(Orientador)

Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão
(Examinadora interna)

Prof. Dr. César Alessandro Sagrillo Figueiredo
Universidade Federal do Norte do Tocantins
(Examinador externo)

Para a minha amada avó,
Audeniza Silva de Oliveira (*in memoriam*).
Sem ti, as sombras são mais densas.

*Mas na Obscuridade tudo se contém:
as formas e as chamas, os animais e eu também,
nela que consorcia
existências e energias –*

*Pode bem ser que uma força sombria
se mova em minhas cercanias.*

É às noites que minha alma se confia.

Rainer Maria Rilke, *Tu, Obscuridade de onde emana.*

*E vou te mostrar coisa diversa tanto
Da tua sombra de manhã que segue atrás de ti
Quanto da tua sombra à tarde que se ergue para ti;
Vou te mostrar o pavor num punhado de pó.*

T. S. Eliot, *A terra devastada*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Senhor, Deus de todas as coisas, que me deu propósito, e para o qual todos os meus atos se voltam.

Agradeço profundamente ao meu orientador e coordenador Gilberto Freire de Santana, por tantas conversas, risadas e parcerias. Sua personalidade vivaz e cativante é como uma chama aquece todos ao seu redor e seu conhecimento é força sublime capaz de gerar paixão às artes, e mudou os fundamentos da minha forma de lidar com a literatura.

Agradeço à minha coordenadora e professora Maria da Guia Taveiro Silva, que sempre me aconselhou em seu conhecimento áureo, e cujo amor pela língua inglesa, que me inspirou desde minha juventude, emana em mim toda vez que leio um poema ou uma ficção.

Meus agradecimentos ao meu irmão de alma, Vinícius Mateus Uchoa, que, em seu ímpeto avassalador de busca pelo conhecimento, me inspira e me ensina a humildade e a paciência, além de me apoiar nos abismos mais profundos que surgem no caminhar da vida.

Minha gratidão eterna, jamais poderia esquecer, a Layane de Oliveira Carvalho, Maria Eduarda Lindoso Silva Porto e Izabella Taynara de Assis Moura. Layane, que em sua vivacidade impulsiona a todos que lhe são próximos a seguir em frente. Eduarda, que se assemelha a mim não só no nome, e que me permitiu, com sua amizade e diálogos, ver com mais clareza as pessoas, o mundo, a vida e, por consequência, a mim mesmo. Izabella, pelas risadas e a leveza que, na rotina dos estudos, são um sopro de felicidade.

RESUMO

Diante do processo de alijamento que o Gótico sofreu no âmbito dos estudos acerca da literatura brasileira, e sua recente ascensão nas investigações literárias, essa dissertação buscou compreender de que forma o Gótico, no contexto sociocultural brasileiro do século XIX, se manifestou na poesia de Gonçalves Dias, literato maranhense lembrado pela crítica e pelos estudos, sobretudo, por sua vertente indianista. Desse modo, articulou-se conhecimentos da História e da Literatura com fim de analisar a influência específica desse novo ambiente em que o estilo gótico se redefiniu, visto que é típico de uma literatura europeia, e, mais especificamente, inglesa. A análise investigou as estruturas sociais, o lugar em que se insere o poeta e seu público, as tendências ideológicas e o imaginário, além dos meios de transmissão da obra disponíveis (Candido, 2023; Le Goff, 1994), e, adentrando na seara poética, focou-se nas imagens, sons, ritmos, ideias constituintes, e potências metafóricas (Pound, 1991; Moisés, 1969). Constituiu-se, portanto, como uma pesquisa de teor qualitativo e explicativo (Creswell, 2010; Gil, 2002), uma vez que busca determinar as causas de um fenômeno em suas especificidades. O *corpus* empregado foi a obra de estreia de Gonçalves Dias, “Primeiros Cantos” (1846), marco da literatura romântica nacional. A metodologia constitui-se da combinação de abordagens extrínsecas e intrínsecas à obra (Wellek; Warren, 2003), estabelecendo diálogo direto com as teorias selecionadas. Como resultados, desenvolveu-se o papel do catolicismo, religião influente no Brasil no século XIX, enquanto base para temáticas obscuras como a morte, o pecado, a apostasia, que se desenvolvem a partir de fantasmas, visões, pesadelos, cemitérios e igrejas, paisagens escuras e desoladas, elementos presentes em obras da tradição gótica. Além disso, o gótico incorporou o nacionalismo, transmutando, na poesia indianista, os portugueses em figuras horrendas, que trarão a ruína aos povos indígenas, símbolos do que é essencialmente brasileiro. Nesse sentido, esses dois aspectos se tornam fundamentais na constituição de um Gótico nacional.

Palavras-chave: Gótico; Gonçalves Dias; História; Literatura; Século XIX.

ABSTRACT

Before the process of apartment which the Gothic has suffered in the field of studies regarding the brazilian literature, and its recent rise in the literary investigations, this dissertation sought to comprehend which way the Gothic in the nineteenth century brazilian sociocultural context has manifested itself in the poetry of Gonçalves Dias, writer from Maranhão remembered by the criticism and the studies, in general, for his indianist trend. Thereby, one articulated knowledges from History and Literature in order to analyse the specific influence of this new environment whose gothic style was redefined, as it is typical of an European literature and, more specifically, the english one. The analysis surveyed the social structures, the place in which the poet and his public insert themselves, the ideological inclinations and imaginary, moreover the available work's forms of transmission (Candido, 2023; Le Goff, 1994), and, entering the poetic field, one focused on images, sounds, rhythms, the building ideas, and the metaphorical potencies (Pound, 1991; Moisés, 1969). One constituted, finally, as a research of qualitative and explanatory content (Creswell, 2012; Gil, 2002), since it seeks to determine the causes of a phenomena and its specificities. The *corpus* employed was the debut work of Gonçalves Dias, "Primeiros Cantos" (1846), mark of the nacional romantic literature. The methodology layed on the extrinsical and intrinsical approaches of the work (Wellek; Warren, 2003), establishing a direct dialogue with the selected theories. In result, one unveiled the part of the catholicism, influent religion in the nineteenth century Brazil, as the base to dark themes like the death, the sin, the apostasy, which developed by th ghosts, visions, nightmares, cemiteries and churches, obscure and desolated landscapes, elements present in works of the gothic tradition. Futhermore, the gothic embodied nationalism, transmuting, in the indianist poetry, the portuguese into hideous figures, which will bring the doom of the indigenous people, symbol of what is essencially brazilian. In this sense, the both two aspects become fundamental in the forging of the nacional Gothic.

Keywords: Gothic, Gonçalves Dias, History, Literature, Nineteenth-century.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. GÓTICO: TEMPO, LUGAR E MEDO.....	20
2.1. Uma fugaz companhia.....	20
2.2. Uma sombra na literatura.....	37
3. PENUMBRAS PAIRANDO SOBRE DIAS.....	46
3.1. Um gótico nacional.....	46
3.2. Um lugar para o poeta exilado, seu público, as ideias e os meios.....	55
3.3. O canto do piaga.....	63
3.4. Delírio.....	75
3.5. Fantasmas.....	85
3.6. A morte.....	103
4. PRODUÇÃO TÉCNICO-TECNOLÓGICA.....	112
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
6. REFERÊNCIAS.....	117

1. INTRODUÇÃO

*Nada além permanece. Ao redor do desolamento
Da ruína colossal, infinitas e desertas
As areias planas e solitárias se estendem ao vento.*

Percy Shelley, *Ozymandias*¹

A literatura nacional caminhou, desde seus primórdios, em uma trincheira na qual se chocavam, de um lado, a tradição europeia, com seus moldes e temáticas consolidadas ao longo de séculos de história cultural, e, do outro, a novíssima situação humana, em que se deparava com um ambiente e costumes nunca antes experienciados (Bosi, 2017). A solução para esse conflito, ao longo de anos de formação de uma cultura literária, foi a assunção das tendências europeias em conjunto às efígies que condensam o que há de mais típico, inerente, da vida na terra de Santa Cruz. Essa dinâmica foi indelével ao projeto romântico brasileiro, garantindo o seu enraizamento e proeminência na história literária da nação.

Sob a influência direta e indireta dos corolários provenientes do romantismo alemão, como a teoria da poesia de Herder, para o qual, o poeta deve representar, via linguagem, a voz, o sentimento (*Gefühl*), profundo de um povo (*Volk*) (Fabel, 2013), bem como a análise e admoestações de críticos da literatura nacional do século XIX, como Ferdinand Denis e Gonçalves de Magalhães,² o romantismo nacional aderiu ao movimento corrente na Europa, na exaltação do sentimentalismo, da religiosidade e do culto do gênio, ao passo que aliava isso à natureza exuberante dos trópicos e, ao olhar europeizado, os exóticos e pitorescos costumes das nações indígenas. Cerca de um século depois, a trilha desbravada pelo romantismo seguirá viva, agora, sob outra égide: a do modernismo, cujo labor constituiu-se em deglutir as vanguardas e outras literaturas europeias em prol de um primitivismo radicalmente adaptado à realidade nacional, às mudanças econômicas, sociais e tecnológicas (Candido, 2023a).

Poder-se-ia afirmar que o florescimento dualístico: tradição x situação, desemboca em um *modus operandi* da concepção criativa das letras que Silviano Santiago (2004, p. 66) batizou de “anfibia”, na qual equilibra-se a preocupação estética com a crítica e retrato das condições

¹ No original: “Nothing beside remains. Round the decay / Of that colossal wreck, boundless and bare / The lone and level sands stretch far away”. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton.

² Acerca das recomendações de Ferdinand Denis, consultar seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de 1826. Para crítica de Gonçalves de Magalhães, consultar *Ensaio sobre a historia litteratura do Brasil*, na revista *Nitheroy*, de 1836. Cf. Referências.

econômico-sociais do país. Essa inclinação, presente no ato criador, resvalou inevitavelmente no ato histórico-crítico, que dele se fez vivo – já durante o século XIX, Álvares de Azevedo será criticado pela escassa figuração local em seus versos, para muitos, por demais repletos de cenários europeus. Constitui-se, hoje, um truísmo absurdo reafirmar a impossibilidade de uma profunda isenção crítica e histórica. Ora, sendo a função do crítico literário fazer ver o que há de mais específico e potente em uma obra literária, sobretudo, de modo isolado (Wellek; Warren, 2003; Moisés, 1969), é certo que em sua lida, deixe manifestar-se todo o seu arcabouço cultural, sua experiência, e, com isso, sua condição determinante. Outrossim, o mesmo pode-se dizer acerca do labor historiográfico, que, desvelado por Michel de Certeau (1988), está condicionado por um lugar, uma escrita e uma produção.

Isto posto, a crítica e a história literária definem, irremediavelmente, os modos de ver e de pensar a literatura. Impõem o gosto, o belo, o rememorável, o esquecível, a ponto de ser válido considerar a possibilidade do enraizamento de uma memória coletiva³ concernente a autores e obras. O que se apresentará nessa pesquisa, não deixa de ser, em certa medida, um meio de se desvendar algo que os anos de crítica literária não trouxe à mostra. Por fim, a hegemonia do tipicamente nacional com as tendências externas, parece garantida. O que dizer, então, da percepção crítica com relação a uma tendência demasiado alijada e, aparentemente, desconexa da vida social, como o gótico?

Literatura do medo em castelos abandonados, de fantasmas e monstros, túmulos, tipicamente anglófila (Carpeaux, 2013), o Gótico parece olvidado em obras seminais da história literária brasileira.⁴ Poucas são as referências desse movimento no arcabouço nacional, à exceção de Álvares de Azevedo, e alguns poemas de Bernardo Guimarães. É relativamente recente o esforço para se determinar o papel dessa tendência no desenvolvimento literário do Brasil. Vale citar, nesse interim, a dissertação de Daniel Serravale de Sá (2010) sobre o sublime e o demoníaco em José de Alencar, o artigo de Fernando Monteiro de Barros e Márcio Alessandro de Oliveira (2017) sobre a poesia de Carlos Ferreira, que condensa formas góticas como o feminino obscuro, o trabalho individual de Fernando Monteiro de Barros (2017), que enfoca a casa-grande de Gilberto Freyre como um lugar assombrado do passado nacional, bem

³ A memória, como estabeleceu Pollak (1989; 1992), assim como a própria história, é um campo de disputa entre grupos de poder, desse modo, a memória adquire uma função de reforçadora e delimitadora de grupos sociais e suas percepções ideológicas. O domínio da memória sobre determinados eventos conduz, inelutável, à repressão de outras memórias, que não são esquecidas, mas permanecem silenciadas, à espera de um momento favorável para sua revelação. Nesse sentido, as mídias, bem como a cultura, se tornam meios de veicular determinadas memórias. Cf. Referências.

⁴ Refere-se, sobretudo, a obras que são a base do conhecimento acerca da literatura nacional, como *A história da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1969), de Antonio Cândido, *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi.

como a coletânea de artigos organizada por Alexander da Silva *et al* (2017), em que diversos literatos como Machado de Assis, Lygia Fagundes, José de Alencar, Coelho Neto, entre outros, são estudados sob a ótica do gótico.

Dentre os autores estudados nessa tendência, adquirem relevância os pertencentes ao século XIX, mais especificamente aqueles pertencentes ao romantismo. Isso não parece coincidência, visto que o romantismo encerra afinidade com o gótico. Prova cabal disso são os românticos ingleses: William Blake, Samuel Coleridge, Percy Shelley e Lord Byron, que flertaram em suas obras com evocações sombrias (Punter; Byron, 2004). Todavia, no que se refere à investigação do gótico brasileiro, uma figura ímpar permanece intocada: Gonçalves Dias.

O poeta maranhense, unanimidade entre os críticos, é tido como um precursor da literatura brasileira, auxiliando-a em sua consolidação, em grande parte, através de suas “Poesias americanas”,⁵ poemas de natureza indianista, isto é, enfocavam os costumes indígenas, crenças e conflitos com a chegada dos estrangeiros em suas terras; tudo isso, enquanto símbolo máximo da singularidade nacional. A influência exercida pelo esforço criativo do indianismo gonçalvino é de abrangência inegável, pairando desde seus contemporâneos, como os romances de José de Alencar, a epopeia de Gonçalves de Magalhães⁶ e alguns poemas de Machado de Assis,⁷ até o primitivismo modernista de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia.

Desse modo, a crítica, a historiografia e pesquisa literária, juízas de abordagens e interesses, têm, de certa maneira, negligenciado outras facetas da obra do poeta, como sua poesia lírica e confessional, em função desse indianismo tão característico. Não chega a ser notável que, na educação básica – já tomada pela literatura como sucessão movimentos e características engessadas⁸ –, Gonçalves Dias seja lembrado sempre como o poeta ufanista, que inspirou a consolidação da pátria por meio do indígena como símbolo de liberdade e força. Basta que se vasculhe as memórias dos tempos de escola, para que isso venha à tona.

Perante as circunstâncias apresentadas, essa investigação busca responder à seguinte questão: de que forma, no contexto sociocultural do Brasil do século XIX, a tendência gótica

⁵ A nomenclatura atribuída pelo poeta é apresentada pela primeira vez em uma seção de *Primeiros Cantos*, de 1846, persistindo em suas produções posteriores.

⁶ *A confederação dos Tamoios*, publicada em 1857.

⁷ Ofuscado por sua ficção de profundidade abissal, muitos se esquecem de que Machado de Assis foi também um poeta ativo, e se aventurou na tendência indianista em suas *Americanas*, de 1875, no qual dedicou versos ao poeta maranhense: “

⁸ Para uma apresentação e leitura instigante acerca desse estado de coisas, Cf. AMORIM, M. A. de. *et al.* **Literatura na escola**. São Paulo: Contexto, 2022.

se manifestou na obra poética de Gonçalves Dias? Impõe-se, doravante, uma problemática que convoca dois campos do saber: a Literatura e a História, caracterizando essa dissertação enquanto interdisciplinar. Ao circunscrever um gênero tão caro à literatura inglesa em ambiente sociocultural adverso, como o brasileiro, é indelével a perspectiva da história literária, pensada por historiadores como Lucien Febvre (1941) e François Dosse (2001), e que daria conta de uma determinada literatura em suas conexões à vida social: a formação do público e do autor, as motivações, os hábitos, os gostos, as mentalidades, os sucessos e os fracassos.

O recuo à vida cultural do Brasil oitocentista implica, outrossim, perscrutar a vida social, de modo que os apontamentos de Antonio Cândido (2023b) concernentes às influências sociais ao labor literário se mostram válidos. Os aspectos sociais decisivos se traduzem por meio das estratificações sociais, das ideologias correntes, além dos meios de comunicação disponíveis no período. Tais categorias definem-se no lugar social do artista e dos grupos leitores, nas formas e conteúdos, bem como no acesso, na transmissão da obra.

No intento de melhor sondar o aparato imaterial, já esboçado na teoria de Antonio Cândido (2023b), que influi em uma sociedade, *id est*, as ideias, o conceito de imaginário expande enquanto instrumento teórico fundamental. O imaginário, como proposto por Jacques Le Goff (1994), guarda relações com as representações mentais, no entanto, está intimamente ligado ao poético, no sentido amplo da palavra, na invenção, no maravilhoso abstrato que é concebido, forjado, por um grupo social em um momento histórico, e que permeia sua forma de conceber a realidade. Destarte, uma visão sócio-histórica da literatura, permitirá, nesse projeto, inferir e ponderar os elementos sociais e culturais do Brasil oitocentista que poderiam ter influído na presença do gótico na poesia de Gonçalves Dias.

Sabe-se que a literatura gótica está profundamente atrelada a questões de cunho psicológico e social. Jerrold Hogle (2002) é categórico ao afirmar que a permanência desse gênero na cultura ocidental se dá, em grande parte, em função de sua capacidade de transmutar os medos, desejos e preconceitos mais profundos e problemáticos da psique humana e de uma sociedade, em assombrosas efígies que possibilitam uma compreensão mais ampla e catártica desses mesmos tabus àqueles que lhes perpetuam e também àqueles aos quais esses tabus são impostos. Isto posto, essa investigação flerta, inevitavelmente, com estudos de representações e imaginário do medo na sociedade, a saber, a brasileira, visto que mira um produto cultural e seu papel na economia simbólica de um período enquadrado.

Sendo a poesia, esse produto sociocultural em questão, é mister que seus contornos sejam expostos. Sem haver, contudo, a menor pretensão de esgotar a matéria, e, baseando-se nas reflexões de Ezra Pound (1991), a poesia é a forma de literatura em que o sentido se encontra

em condensação máxima. Sua capacidade de gerar sentido está enraizada em três operações discerníveis: a geração de imagens (*phanopoeia*), sons e suas combinações (*melopoeia*), as ideias e seus desenvolvimentos (*logopoeia*) (Pound, 1991, p. 37). Os poemas lançam mão de tais recursos para gerar sentidos no leitor.

Não se pode, ademais, alijar o fato de que a linguagem poética funciona em nível selvagemente livre, se comparada à linguagem em seu uso prático, de modo que seus sentidos se amplificam *ad infinitum*. Essa instabilidade, própria da linguagem poética, funciona a partir de metáforas, em que um é outro, sem deixar de ser um, mesmo acarretando o que é o outro, e esse outro não deixa de ser outro (Paz, 1982). Daí então o desvelar, na leitura de um poema, das atmosferas das palavras, suas conexões, evocações e potências implícitas, de modo que se possa escavar suas forças motrizes e, por fim, os seus sentidos (Moisés, 1969).

A partir do embasamento teórico apresentado e da questão a ser inferida, definiu-se como objetivo geral dessa empreitada: analisar de que forma específica o gótico se manifestou na poética de Gonçalves Dias, inserido no contexto sociocultural do Brasil do século XIX. Por meio dessa delineação mais ampla, gerou-se três objetivos específicos: a) descrever as estratificações sociais no Brasil oitocentista, bem como a função social do autor, da obra e do público leitor; b) explorar o imaginário e ideologias correntes, além dos meios de comunicação no Brasil do século XIX; c) identificar, nos poemas contidos na obra de Gonçalves Dias, através das imagens, ritmos e ideias, traços que remetam ou se assemelhem à tradição do gótico.

Costuma-se ser penoso justificar a necessidade de qualquer investigação no campo literário/artístico. Mas frente à necessidade, a pesquisa possivelmente contribuirá para o campo dos estudos literários do gótico, seguindo uma tendência nacional e internacional de identificar o gótico em literaturas não inglesas, como Japão, Nova Zelândia, Rússia, Alemanha e França (Punter, 2012; Mulvey-Roberts, 1998). Em aditivo, a investigação trará à baila novas perspectivas acerca da obra de Gonçalves Dias, mais soturna, diferente daquela comum à crítica e aos estudos acadêmicos, que comumente exploram sua poesia nativista, relegando suas demais produções. Além disso, deve-se destacar a possível contribuição à disciplina de história, especialmente à história das sensibilidades e do imaginário, pois, dentro da pesquisa, considera-se a relação texto-contexto no Brasil do século XIX, abrangendo percepções sobre o medo e a angústia; corroborando, também, as explorações interdisciplinares. Acresce-se o fato de que toda análise literária, em certo grau, pode ser, também, usada como recurso de ensino e aprendizagem em sala de aula. O esforço intelectual, ao menos na esfera da interpretação literária, não se confina à academia.

O *corpus* a ser analisado é a primeira obra poética de Gonçalves Dias, *Primeiros Cantos*, de 1846, mais especificamente os poemas: *O canto do piaga*, *Delírio*, *Fantasmas*, *A morte*. A opção por essa obra, dentre outras do poeta maranhense, diz respeito ao seu papel fulcral, visto que para críticos como Alexandre Herculano (1857), é símbolo da consolidação e independência da literatura brasileira. Nada mais significativo, para uma pesquisa que busca demonstrar a presença de um gênero dentro do desenvolvimento das letras brasileiras, fazê-lo a partir de uma obra decisiva nesse percurso. No que concerne aos poemas, a seleção permite demonstrar com abrangência as manifestações do gênero gótico, mantendo, ver-se-á, conexões com diversas obras dessa estirpe em variados níveis.

O percurso realizado insere a pesquisa enquanto explicativa-qualitativa, por possuir enquanto escopo tornar inteligível os agentes causais ou determinantes de um dado fenômeno, e sua interpretação em especificidade a fim de apreender de seus significados mais profundos (Gil, 2002; Creswell, 2010); nesse caso, a maneira singular em que o gótico se manifesta na poesia de Gonçalves Dias, circunscrita e influenciada pelo ambiente cultural e social do Brasil nos oitocentos.

Diante do problemático papel da metodologia no campo dos estudos literários, Roberto Acízelo de Souza (2016, p. 69-70) determina dois posicionamentos atuais: “metofobia” e “metodofilia”; o primeiro rejeita o método sob a alegação da irredutibilidade da literatura e de sua natureza interdisciplinar; o segundo, oposto, reconhece a necessidade de definição de uma metodologia para a investigação da literatura, uma vez que, pela essência do objeto, corre-se o risco de julgamentos demasiado subjetivos e imprecisos (Souza, 2016).

No intuito de oferecer considerações sólidas acerca do objeto inquirido, optar-se-á, nessa lida, pelo segundo posicionamento. A metodologia a ser empregada, portanto, baseia-se na tipologia estabelecida por René Wellek e Austin Warren (2003), que divide as abordagens da literatura em extrínsecas, voltadas para a relação do texto com o que está fora do mesmo, e intrínsecas, em que o foco são os elementos contidos no próprio texto. Somente a combinação de ambas as abordagens levarão ao esclarecimento da questão: extrinsecamente considerando a relação entre a literatura, sociedade e ideias, e, intrinsecamente, por meio das imagens, símbolos, ritmos e metros e outros recursos poéticos.

Confluindo harmonicamente com o campo teórico estabelecido, o percurso se delineia, inicialmente, com um aprofundamento acerca do papel histórico do medo na literatura e seu ápice na literatura gótica, desembocando à sua presença na literatura nacional, e, doravante a exploração das condições socioculturais, de modo a contemplar os elementos extrínsecos. Formado o assoalho, aprofunda-se nos aspectos intrínsecos da poesia de Gonçalves Dias,

evocando obras, tanto ficcionais quanto poéticas, que são, de acordo com a crítica, o cânone da literatura gótica, como *O castelo de Otranto* (1764),⁹ de Horace Walpole, *O monge* (1796), de Matthew Lewis, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *The complaint: or, night thoughts on life, death, and immortality* (1742),¹⁰ de Edward Young, *Elegy written in a country church yard* (1751),¹¹ de Thomas Gray, *Annabel Lee* (1914), de Edgar Allan Poe, entre outras.

As motivações que precedem essa investigação possuem raízes mais íntimas do que meramente acadêmicas. Se me permitem o uso da primeira pessoa – durante minha juventude, a intimidade com a poesia se desvelava, conforme descobria, na solidão de minhas leituras, a impressão, ou melhor, o clima, *Stimmung* (atmosfera, disposição) como melhor pôde descrever Emil Staiger (1963), que o lirismo era capaz de gerar no espírito. Acrescento que contribuiu, para tanto, o temperamento melancólico que sempre me acompanhou e as desilusões tão comuns desse período. Embora conhecesse os lamentos obscuros de Álvares de Azevedo, que me interessavam nas aulas mais do que a incursões de outros poetas, quando me deparei com a tradução de *O corvo*, de Edgar Allan Poe, feita por Machado de Assis, encontrei algo de peculiar. A invasão da intimidade, do conforto do eu, por aquela figura melancólica, solene, dizia algo de curioso, incômodo, mas que era muito familiar: o medo. Simultaneamente, eu descobrira as obras de Tim Burton, em especial *Edward mãos de tesoura* (1990), *O estranho mundo de Jack* (1993) e *Noiva cadáver* (2005), em que as sombras guardam eventos instigantes à imaginação.

Na vida acadêmica, obtive intimidade com a poesia de Gonçalves Dias, cativante em sua riqueza de melodias, ritmos, formas e temas. No entanto, o gótico permaneceu um interesse avulso, que mantive adormecido, por exceção de leituras dispersas de H. P. Lovecraft e sessões de adaptações cinematográficas de clássicos do gênero, como o *Frankenstein* (1931), de James Whale, e *Drácula* (1931), de Karl Freund e Tod Browning.

Outra senda me levou, quando me candidatei ao mestrado de letras da UEMASUL, PPGLe. Acontecimentos recentes como a pandemia, a perda de colegas, o isolamento e, com isso, a solidão, impeliram-me sentimentos como o medo e a angústia, motes indeléveis ao gótico. Vasculhando a obra de Gonçalves Dias, com a qual trabalhava sob uma outra

⁹ Acerca dos títulos de obras, adota-se a versão em português quando a obra possuir tradução. Em caso de obras não traduzidas para o português, o título original será mantido, mas acompanhado de nota com tradução nossa.

¹⁰ “As lamentações: ou pensamentos noturnos sobre vida, morte e imortalidade”.

¹¹ “Elegia escrita no adro de uma igreja no campo”.

perspectiva, mais convencional, voltada às representações dos indígenas e do feminino,¹² no intento de obter ideias para a escrita de um novo projeto, experienciei as criações: *A morte e Fantasmas*, que se afiguravam a mim como fragmentos inquietantes, desviantes do que se costuma pensar, em geral, quando se fala no poeta maranhense. Eu as conhecia de outras leituras, mas jamais as vi como reminiscências do gótico, mas somente como efusões de romantismo menos convencional. Isso me impulsionou a pesquisar estudos sobre o gótico, algo que, em todos esses anos, nunca fulgurara em minha vontade, talvez quisesse, inconscientemente, manter as belezas soturnas e mórbidas somente para mim, egoísta como o príncipe Manfred do romance *O castelo de Otranto* de Horace Walpole.

Em minhas incursões logo percebi o que me parecia demasiado óbvio: nada se mencionava concernente aos poemas mais sombrios de Gonçalves Dias, com a pequena exceção de uma sentença proferida por Alfredo Bosi (2017), em que compara vagamente poemas como *Dies israe*, *Meu sepulcro* e as *Visões*, a um ramo gótico de Alexandre Herculano, mas com ênfase na inspiração lusitana do poeta. Eis então o verme do que temos hoje nessas páginas. Os versos de Gonçalves Dias me remeteram a essa melancolia subterrânea, a esse medo latente, que, como os leitores verão, é pedra basilar da literatura gótica; os poemas que contêm esse temor são como, no poema de Percy Shelley, a estátua do rei Ozymandias, que persiste imponente em um deserto desolador. É para esses versos que esculpi esse memorial chamado *Catedrais, vultos e sepulcros: as manifestações do gótico na poesia de Gonçalves Dias*.

Nessa lida, tomei liberdades que podem soar pouco convencionais, mas que farão sentido ao longo da leitura. Optei por um modo predominantemente ensaístico, mesclado, em alguns excertos, com passagens mais técnicas, conforme se mostrou necessário. Fui por essa senda por ser incapaz, em meu temperamento, de isolar o objeto de outras manifestações artísticas e teórico-filosóficas, de modo que são constantes as referências a pinturas, filmes e outras literaturas. Nenhuma obra existe no vácuo, e nenhum esforço para comprehendê-la deveria tentar isolá-la. Por outro lado, o modelo de ensaio é um tributo àqueles que me inspiraram nas letras, como Otto Maria Carpeaux e Montaigne. Acresço que, apesar de delinear os pressupostos

¹² Cf. MELO, E. O; SANTOS, R. L. dos. O indígena pelo olhar de Gonçalves Dias: uma representação multifacetada nas obras Primeiros Cantos e Segundos Cantos. *Cadernos de História*, v. 22, n. 36, p. 146-161, 30 jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/24771>.

Acesso em: 20 ago. 2022; MELO, E. O. **O feminino etéreo dos oitocentos:** a representação arquetípica da mulher na poesia de Gonçalves Dias. Monografia (Curso de História) – Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL. Imperatriz, 2021; MELO, E. O; SANTOS, R. L. dos. Um literato e sua anima: incursões junguianas acerca do feminino na poesia de Gonçalves Dias. In: COSTA, M. C.; SANTOS, R. L. dos (Orgs.). **História e diálogos:** uma perspectiva interdisciplinar. São Paulo: Pluralidades, 2021. p. 69-91.

teóricos e metodológicos nessa introdução, eles serão constantemente revisitados ao longo do desenvolvimento, e que outros serão apresentados de forma gradual no desenvolvimento. Essa escolha, ao invés de um capítulo voltado somente à teoria, foi feita, em grande parte, para evitar o excesso de repetições e manter a coesão ensaística. Se o objeto ansiava mais esclarecimento, isso era feito, de modo que pude fazer Clio e Erato¹³ passearem juntas.

Por fim, para além da introdução e das considerações finais, essa dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, esboça-se o conceito de medo e de angústia por diversas perspectivas, e sua presença na literatura ocidental desde o período clássico até sua condensação máxima na literatura gótica inglesa do século XVIII; doravante, explora-se o surgimento do gótico e seu desenvolvimento, abordando suas temáticas, efeitos, conflitos ideológicos, relações com a sociedade, público, além de seu espraiamento e evocações em literaturas diferentes da inglesa e as dessemelhanças implicadas, seus desdobramentos contemporâneos em outras mídias.

No segundo capítulo, os contornos do obscuro na literatura brasileira são delineados, elaborando um percurso de elementos horrídos, que se estende do barroco, no século XVI até o romantismo, no século XIX, em que pululam literatos de disposição sombria como Álvares de Azevedo e Junqueira Freire; sobre esse cenário, configura-se o ambiente sociocultural do período – a não especialização do labor literário, o público escasso, a ideologia nacionalista e romântica, o imaginário católico, os conflitos sociais e políticos, a liberdade das formas poéticas, etc. Montado o arcabouço sociológico, parte-se a análise minuciosa dos poemas, em suas imagens, sons e ideias, e potências metafóricas, evocando as semelhanças e diferenças das obras góticas, em temáticas, imagens, formas e conceitos norteadores, em busca de relacioná-los, quando possível, ao contexto nacional já trabalhado, no intuito de avultar as singularidades adquiridas. No terceiro capítulo, expõe-se a proposta de produção técnico-tecnológica e os caminhos para concretizá-lo, além de suas possíveis contribuições para além do âmbito acadêmico.

¹³ As Musas gregas da História e da Poesia lírica, respectivamente.

2. GÓTICO: LUGAR, TEMPO E MEDO

2.1. Uma fugaz companhia

A História, disse Stephen, é um pesadelo do qual eu tento despertar.

James Joyce, *Ulysses*.¹⁴

A presença do medo é inerente à existência humana. Quando se considera a vida animal,¹⁵ o medo é ainda mais antigo que o homem. No entanto, ao endossar o conceito de História de Marc Bloch (1952, p. 18), para o qual esta é a ciência dos “homens no tempo”,¹⁶ somente há sentido uma reflexão acerca do medo enquanto representação – forma de fazer ver o mundo –, enquanto uma companhia fugaz. Companhia porque constante, mesmo sem haver noção de sua presença, logo, natural. Dirá Jean Delumeau (2009, p. 23): “Quer haja ou não em não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo, este é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo”. Fugaz, porque inerente ao sujeito, mas também às massas, concita aqueles que lhe analisam a sentenciar o que pertence ao particular e ao universal, incorrendo em contrassenso (Delumeau, 2009).

Mas há mais. A própria conceituação do medo está envolta por uma bruma de possibilidades semânticas que menos estabiliza seu sentido do que lhe permite deslizar ao longo de suas menções. Os antigos gregos distinguiam, pela linguagem, duas formas de medo: um medo positivo, de admiração religiosa, “δέος” (*déos*); e um outro mais profundo, apavorante, derivado da reverência a algo ou a alguém que impõe força assustadora, “φόβος” (*phóbos*).¹⁷ A primeira acepção nos parece ter sido coberta pela pátina do tempo, enquanto a segunda sobreviveu nas línguas modernas como sufixo marcador da condição patológica de determinados medos. No inglês, curiosamente, a causa se tornou efeito; *faere*, que designava

¹⁴ No original: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake”. Tradução nossa.

¹⁵ Cf. LOW, P. **Cambridge Declaration on Consciousness**. University of Cambridge: Cambridge, 2012. Disponível em: <https://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2023; DARWIN, C. **The expression of the emotions in man and animals**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 88-89.

¹⁶ Tradução nossa. No original: “des hommes dans le temps”.

¹⁷ Cf. “δέος” e “φόβος” In: JUNIOR, B. M. N. **A concise Greek-english dictionary of the New Testament**. Stuttgart: Hendrickson publishers, 2010.

uma calamidade repentina, um perigo, tornou-se *fear*,¹⁸ o medo, de fato. Em português, a palavra “medo” descende do latim *metus*,¹⁹ cujo significado é temor do que pode acontecer, apreensão, alerta.²⁰ Sentido que se relaciona com o que se entende contemporaneamente como “angústia”, uma temerosa aflição direcionada a algo que pode ou não se concretizar – do latim, *angustus*: estreiteza, confinamento, aprisionamento.²¹ No alemão moderno, a proximidade de sentidos é ainda mais evidente na palavra *Angst*, que designa simultaneamente medo e angústia.²²

Tão logo se passa à seara das origens e efeitos neurológicos e fisiológicos, a relação entre medo e angústia se torna ainda mais estreita. O medo, atuando como um sistema de alerta do corpo contra as ameaças que o sondam, tem suas origens no combate evolutivo pela sobrevivência – ainda hoje, conservamos os medos primordiais como as possibilidades de um predador, altura e campos abertos (André, 2005; Öhman, 2008). Emoção concessora de meios para revidar ou eludir o mal iminente, o medo desemboca em aceleração dos batimentos cardíacos que estimulam a circulação sanguínea nos músculos, dilatação da pupila para melhor focalizar o inimigo e o ambiente, resposta agressiva ou imóvel, confusão (Öhman, 2008; Sacco; Hugenberg, 2012; Delumeau, 2009). A ansiedade compartilha desses estímulos e respostas. Durante ataques de pânico, episódios regulares ou espaçados, resultantes do transtorno de ansiedade, o indivíduo pode experienciar batimentos acelerados, tontura e confusão, sudorese, tremor, além de um profundo pressentimento de que a morte está próxima (Griez *et al.*, 2001). Öhman (2008, p. 712, tradução nossa), por uma perspectiva funcional-evolutiva, afirma a origem comum do medo e da ansiedade:

[...] respostas de defesa são pouco úteis a menos que sejam apropriadamente provocadas. Assim, elas requerem sistemas de percepção que podem efetivamente localizar a ameaça. Claramente, alarmes negativos falsos (isto é, falha em provocar defesa contra um estímulo potencialmente perigoso) são mais custosos, de uma perspectiva evolutiva, do que alarmes positivos falsos (isto é, provocar resposta a um estímulo que, em efeito, é inofensivo). [...] Para garantir a defesa efetiva quando a vida está em jogo, o sistema é enviesado para “jogar com segurança”, às vezes ativando a defesa para aquilo que, examinando com atenção, mostra-se um contexto não perigoso. Respostas desse tipo podem parecer desnecessárias ou sem sentido, e podem ser entendidas como “ansiedade irracional” por observadores e pelo indivíduo.

¹⁸ Cf. “Fear” *In: HOAD*, T. F. **The concise Oxford dictionay of english etymology**. Oxford: Oxford Universty Press, 1996; Jorge Luis Borges descreveu um fenômeno semelhante com a palavra *preat*, durante uma de suas palestras em Havard. Cf. BORGES, J. L. A metáfora. *In: BORGES, J. L. Esse ofício do verso*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 27-46.

¹⁹ Cf. “Medo” *In: NASCENTES*, A. **Dicionário etimológico da língua portuguêsa**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1955.

²⁰ Cf. “Metus” *In: SOUTER*, A. *et al. Oxford Latin Dictionary*. London: Oxford University Press, 1968.

²¹ Cf. “Angustus” *In: Ibidem*.

²² Cf. “Angst” *In: KELLER*, A. J. **Michaelis**: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

Não nos restringindo ao domínio médico e voltando-nos à filosofia, a questão do desespero é parte indelével do pensamento de Søren Kierkegaard, mais especificamente para o seu pseudônimo Anti-Climacus. O *Eu*,²³ auto relação que se encontra em constante processo de autoconhecimento, pode ele mesmo iniciar esse processo de auto constituição, ou pode ser impulsionado por um *Outro*, resultando então, em duas formas de desespero real (duas, pois que o desespero da inconsciência de espírito não é, de fato, desespero): o desespero do *Eu* de não querer ser *Si mesmo* e o desespero do *Eu* de querer ser *Si mesmo* (Kierkegaard, 1980).

O desespero desvela-se, consequintemente, enquanto uma dissonância na relação que se relaciona consigo mesma (o *Eu*) e que se perpetua *ad infinitum* na parte eterna dessa relação, sendo o homem uma síntese entre o material e o imaterial. A “doença até a morte” (Kierkegaard, 1980, p. 15), como quer Anti-Climacus, essa dissonância, é atroz porque gera uma ânsia pela morte como resolução, mas o *Eu* não pode morrer como a matéria, devido a sua inextinguibilidade. Essa ansiedade, não podendo findar o *Eu*, sua origem, não pode findar a *Si mesma*, afundando-se ainda mais em desespero (Kierkegaard, 1980). Como preconiza o filósofo:

Bem longe de consolar o desesperado, pelo contrário, o insucesso do seu desespero a destruí-lo é uma tortura, reanimada pelo seu rancor; porque é acumulado sem cessar, no presente, o desespero pretérito que ele desespera por não poder devorar-se nem libertar-se do seu eu, nem aniquilar-se. Tal é a fórmula de acumulação do desespero, o crescer da febre nessa doença do eu (Kierkegaard, 2010, p. 32).

Uma vez encadeado o desespero, imagina-se que o desesperado anseia por algo; que o que lhe é exterior evoca sua temeridade. No entanto, o desesperado sempre desespera-se por si mesmo, e conflui para si, por contraditório que pareça, a angústia da vontade de não ser *Si mesmo* e a vontade de ser quem realmente é (Kierkegaard, 1980). O mal de que padece Emma Bovary²⁴ é querer viver uma vida outra, desemaranhar-se de Charles, de seu casamento, das trivialidades, enfim, não ser *si mesma*:

[...] ela ia pegar no armário, entre as dobras da roupa de cama onde havia deixado, a cigarreira verde.

Olhava para ela, abria-a, e até cheirava o odor de seu forro, misto de verbena e de tabaco. A quem ela pertencia?... Ao visconde. [...] E além disso o visconde, numa manhã, havia levado-o consigo. De que se tinha falado, quando ele ficava sobre a larga guarnição da lareira, entre vasos de flores e os relógios de Pompadour? Ela estava em Tostes. Ele estava em Paris agora; lá longe! Como era essa Paris? Que nome desmedido! Ela o repetia a si mesma em voz alta, para seu próprio prazer; soava aos seus ouvidos como um bordão de catedral, flamejante aos seus olhos até na etiqueta de seus potes de creme.

[...]

²³ Os termos “Eu”, “Si mesmo”, “Outro” foram apresentados por Kierkegaard em *Doença para a morte*. Doravante, serão sinalizados por itálico sem referência direta à página. Cf. Referências.

²⁴ Protagonista do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, publicado em 1856.

Comprou um guia de Paris e, com a ponta do dedo, no mapa, fazia andanças pela capital. Subia as avenidas, parando em cada esquina, entre linhas das ruas diante dos quadrados brancos que representam as casas (Flaubert, 2011, p. 140-141).

Seu desespero provém não da vida (amantes, luxo, influência) que não tem, mas de não ser aquele *Eu* que seria se ocupasse aquela vida, isto é, desespera-se por desejar ser uma outra pessoa, uma pessoa para a qual essas vontades estão realizadas. O mais natural, nesse estado, é que esse contemporâneo *Eu*, ou seja, a pessoa que ela é nas atuais circunstâncias, se lhe torne odioso. Em sincronicidade e paradoxalmente, o que Emma Bovary quer ser é o que ela pensa ser seu verdadeiro *Eu*, mas esse não o é, pois, como afirma Kierkegaard (1980, p. 20, tradução nossa): “[...] querer ser o eu que ele [o indivíduo] é em verdade é o próprio oposto de se desesperar”.²⁵ O ato de prostrar-se de *Si mesmo*, por fim, contém o verme de querer descobrir-se em absoluto, ambos desaguando na doença do *Eu*.

Em *O conceito de angústia*, sob outro pseudônimo, Vigilius Halfniensis, Kierkegaard, investiga a essência da angústia enquanto processo de perda da inocência e aquisição da possibilidade da liberdade. Em estado de inocência, o espírito está como que suspenso, de modo que o *Nada* se impõe, traduzindo-se em angústia – estado ambíguo que atrai o homem ao passo que o repele. Daí sua dessemelhança com o medo, cujo caráter distintivo é focar em alguma coisa. Nesse quadro, a restrição, imposta ou imaginada, é um potente elemento evocador da possibilidade da liberdade de se fazer algo, poder realizar um ato (Kierkegaard, 2013).

A investigação monumental de Martin Heidegger acerca do sentido do ser é também vítreia fonte para uma distinção extensiva entre o medo e a angústia. Em geral, usados como sinônimos, o medo e angústia são, para Heidegger (2001), ontologicamente distintos, embora familiares; o *Ser-aí (Dasein)*,²⁶ o que somos em realidade, ente presente, em constante abertura às possibilidades do devir, do ambiente e da vida, no estado de espírito do medo, põe-se em fuga de algo factualmente ameaçador, um outro ente *intramundo*²⁷ que é localizável. *Exempli gratia*: nos deparamos com um indivíduo armado, tem-se um ente *intramundo* (revólver) e uma localidade (o próprio indivíduo que o empunha). Somente há medo perante entidades concretas, agindo ou não de acordo com as expectativas daquele que se amedronta (Heidegger, 2001).

²⁵ No original: “[...] to will to be the self that he is in truth is the very opposite of despair”.

²⁶ Trabalhar em profundidade os termos que compõem o pensamento heideggeriano seria uma empreitada que ultrapassa as possibilidades e os propósitos dessa exposição. Limitamo-nos a explicitar somente os conceitos necessários à exposição da reflexão acerca do medo e da angústia. Para estudos mais detalhados do vocabulário de Heidegger Cf. INWOOD, M. A **Heidegger dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999; os termos “*Ser-aí*”, “*intramundo*” e “não-familiaridade” são apresentados por Heidegger em: *Being and Time*; doravante, os termos serão sinalizados em itálico sem referência direta à página. Cf. Referências.

²⁷ Em alemão: “innerweltliches”; em inglês: “within-the-world”.

Quanto à ansiedade, esta pode revelar o *Ser-aí* em sua totalidade, desvelando-o à medida que lhe acompanha. O filósofo impõe-se a questão e a resposta: “Quão diferente é fenomenalmente aquilo perante o qual a ansiedade angustia [...] daquilo perante o qual o medo amedronta? Aquilo perante o qual se tem ansiedade não é uma entidade intramundo” (Heidegger, 2001, p. 230-231, tradução nossa),²⁸ ou seja, para o filósofo, a angústia está no ser, vem dele mesmo. Não se sente ansiedade sobre algo, não há “objeto” *strictu sensu* da ansiedade. A angústia é a ameaça do lugar nenhum, do indefinido, nada, que desvela o mundo enquanto mundo na insignificância do indivíduo enquanto mais um dos muitos entes *intramundo*. Isso porque o lugar-nenhum, antagonicamente ao que se pode imaginar, não é o vazio, mas é qualquer localização. Em potência, o mundo inteiro. A esmagadora possibilidade da presentificação do mundo e da vida, portanto, não nos liberta da ansiedade (Heidegger, 2001).

Para além dos atos generalizados e mecânicos que o ente assume no mundo em relação a todos os indivíduos no dia-a-dia, a ansiedade inaugura uma *não-familiaridade*,²⁹ posição deslocada que, por seu turno, retoma o *Ser-aí* como um âmago de potencialidades, perspectivas não imaginadas, mas reais. Encontramo-nos tão absortos em nossa posição dentro do mundo – os lugares, as pessoas, tarefas, enfim, outros entes – que, quando somos confrontados com o fato da infinitude de perspectivas que o *Ser-aí* pode assumir, eis então que aquilo percebido como trivial se metamorfoseia no incomum, no irreconhecível. O que fazemos poderia não ser feito, ou ser feito de outra forma, poderíamos não estar em um determinado lugar, ou estar em outro, as coisas não precisam ser necessariamente como são (Heidegger, 2001). A ansiedade se dispõe, por fim, ambígua, pois individualiza o ente no mundo, inflamando sua essência, concedendo-lhe liberdade, mas essa mesma liberdade é também uma memória incômoda desse vaguear do ser, bem como das atitudes automáticas, do conformismo que nos rodeia e do qual somos parte integrante.

O que há de perene entre os estados de medo e angústia, à revelia da mixórdia de propostas para distingui-los nos mais diversos domínios, é, em suma, o próprio elo que os reúne como o laço divino Gleipnir, que prende as patas do lobo Fenrir.³⁰ Medo e angústia são mais complementares do que independentes; retomando a sugestão de Jean Delumeau (2009, p. 34): “[...] o homem dispõe de uma experiência tão rica e de uma memória tão grande que sem dúvida

²⁸ Em inglês: “What is the difference phenomenally between that in the face of which anxiety is anxious [...] and that in the face of which the fear is afraid? That in the face of which one has anxiety is not an entity within-the-world”.

²⁹ Em alemão: “Unheimlichkeit”; geralmente traduzido para o inglês como “Uncanniness”, literalmente “Estranheza”.

³⁰ O laço mágico fabricado pelos anões para prender Fenrir, o lobo gigante, até a chegada do Ragnarök, o fim do mundo na mitologia nórdica. Cf. STURLUSON, S. **Edda**. London: Everyman, 1995.

só raramente experimenta medos que não estejam em algum grau penetrados de angústia". Doravante: apesar de nos referirmos unicamente ao medo, não olvidaremos a angústia enquanto estado de espírito aparentado ao medo, dada sua proeminência para a constituição do próprio objeto de nossa investigação.

Delineando, por ora, o limite entre o medo e a angústia – "O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia à angústia" (Delumeau, 2009, p. 33) – mais um empecilho se interpõe: experimentamos o medo de forma similar quando estamos por nós mesmos e quando estamos rodeados por uma multidão? O medo do solitário e de um grupo é o mesmo?

Sigmund Freud é eloquente ao determinar que traços considerados componentes da psicologia individual são reconhecíveis também na psicologia das massas. Caracteres indeléveis da dinâmica desses agrupamentos, como o estado emocional exacerbado a intensa suscetibilidade e coesão, dependem, gravemente, dos processos de atividade da *Libido* – energia de cunho sexual, mas que amiúde é canalizada para outras atividades que não visam a satisfação sexual – que constitui laços sentimentais entre os indivíduos e para com o objeto desejado, de modo a fazê-los abandonar seu estado narcisista (amor ao *Ego*). O estado de pânico das massas se mostra um confirmador dessa hipótese, pois que somente é instalado à medida que os laços libidinosos, mecanismo de união, se desintegram; o indivíduo sente não mais ser querido, inseguro ele abandona seus companheiros, cedendo ao caos (Freud, 2011).

Destoando de Freud, Carl Jung (2014), em seus estudos acerca do fenômeno arquetípico do renascimento através da identificação com um grupo, admite que a transformação difere quando o sujeito está sozinho; os indivíduos reunidos em grupo se tornam passivos de um estado de alma coletiva, cujo processo de identificação paulatina ao inconsciente, se não contrabalanceado por um símbolo apreendido à nível de consciência, termina por gerar surtos coletivos de medo, violência ou intolerância.

Retomando as reflexões de Jean Delumeau (2009), há medos que, embora sejam individuais, íntimos, quando somados, adquirem ressonância em um quadro mais amplo, coletivo. Daí a apreensão do medo permitir diversos nuances; seu movimento é cambiante e seu tom é furta-cor. Tal fenômeno se deslinda na investigação de Philippe Ariès (2012) sobre os sentimentos e atitudes do ocidente perante a morte;³¹ sua metodologia, imprecisa, mas nem por isso errônea, busca desvencilhar, em obras intelecto-culturais, traços que correspondem a uma indelével inspiração do gênio solitário daqueles que evocam um sentimento e percepção

³¹ A natureza da morte em determinados momentos da trajetória humana, admita-se ou não, esteve enleada ao medo.

coletivas. O percurso de Philippe Ariès demonstra, ao fim, que as constituições do imaginário que possuem a morte (e, por conseguinte, o medo, por que não?) enquanto assoalho, detêm algo de específico e algo de universal isocronicamente. Mas o que há de demasiado íntimo anseia também pelo espírito do povo. Afirma o historiador:

[...] uma inspiração individualista, só pode encontrar forma e estilo se for ao mesmo tempo muito próximo e um pouco original em relação ao sentimento geral de sua época. Com menor parcela de proximidade não seria nem mesmo responsável pelos autores nem seria compreendido, pela elite ou pela massa (Ariès, 2012, p. 26).

Enquanto linguagem que conflui sentidos, sentimentos, representações e anseios (Pound, 1991; Candido, 2011), a literatura figurou a experiência do medo ao longo da história. Na monumental *Ilíada*, parte da obra de Homero que “fala de tudo o que é humano”, como assevera Carpeaux (2008a, p. 47), a vida de guerreiros gregos e troianos, forjada na vontade de glória “κλέος” (*kleos*),³² unicamente auferível por meio do conflito, é desvelada. Guerra e medo entrelaçados desde os primórdios, estão igualmente presentes na realidade de Homero; Peter Jones (2013, p. 13) sustenta que “[...] os heróis são seres humanos complexos e ricamente caracterizados, não insensíveis máquinas de combater. Eles prefeririam muito mais não ter de lutar”. Daí a presença dessa “companhia fugaz” em duas formas derradeiras: estado da alma nascido do perigo dos acontecimentos – em suma, as pelejas – ou da iminência de não se obter a honraria dignada aos maiores guerreiros e como entidade divina presentificada no conflito.

Em consonância à primeira forma, o terceiro canto é elucidativo. Ambos os exércitos em marcha um contra o outro e a essa altura Páris (até então nomeado como Alexandre) desafia os mais poderosos guerreiros de Argos para um combate corpo a corpo. À incitação responde Menelau, cuja esposa, Helena, o próprio Páris havia levado consigo para Tróia:

Mas quando Alexandre de aspecto divino o viu [Menelau] aparecer
à frente dos combatentes, sentiu o coração atingido;
e logo se imiscuiu no meio do seu povo, receoso da morte.
Tal como o homem que nas veredas da montanha avista
uma serpente e logo recua sobressaltado com os membros
dominados pela tremura, as faces tomadas pela palidez –
assim se misturou na multidão de orgulhosos Troianos
o divino Alexandre, com medo do filho de Atreu (Homero, 2013, p. 163).³³

A palavra que poeta nos concede é “δεισας” (*deissas*), forma conjugada de “δειδω” (*deidó*), literalmente “temer”, “amedrontar-se”; durante o canto IV, Diomedes, após ser insultado por Agamenon e defendido por Estênelo, convoca o companheiro a assumir posição

³² Termo que diz respeito à honra, reputação, ser lembrado pelos grandes feitos mesmo após a morte. Cf. SCHEIN, S. L. **The mortal hero**: an introduction to Homer's Iliad. Los Angeles, Berkeley: University of California press, 1984.

³³ Canto III, versos 30-37.

de combate e faz o mesmo: “[...] saltou armado do carro para o chão; / e terrivelmente ressoou o bronze sobre o peito do soberano / que avançava: o medo até teria dominado quem era corajoso” (Homero, 2013, p. 194).³⁴ Nessa passagem, temos palavras aparentadas: “δεινόν” (*deidon*) para “terrivelmente”, “assustadoramente”, “pavorosamente”, e “δέος” (*déos*) para “medo”.

Em ambos os contextos se depreende, guardadas as devidas proporções, a mesma configuração do medo; no canto III, Menelau, por ser um guerreiro experiente e honrado, rei da Lacedemônia, somada a fúria em que se encontra pela fuga de Helena com Páris, inflige o medo neste, pois em Menelau se presentifica a possibilidade de sua aniquilação. A símilde é fortemente expressiva – nela, assume-se Menelau como a serpente, animal venenoso, silencioso, à espreita de sua presa. Tomando os potenciais sentidos dessa comparação, a serpente é o próprio medo encarnado, instável e ameaçadora por essência, conduz inelutável ao medo da morte. No outro período, retirado do canto IV, o medo se apresenta somente enquanto possibilidade – Diomedes é um dos mais fortes argivos e sua presença na guerra por certo levará a morte de muitos troianos. Sua reputação é um indício de perigo.

Circunscrito no destino que lhe é imposto e embriagado pela vontade de poder, que se traduz na glória e suas consequências, Aquiles é esmagado pelos seus anseios – está ciente de que seu tempo de vida é limitado para alcançar seu intento. Sua mãe, a ninfa Tétis, profere: “Quem dera que junto às naus estivesses sentado sem / lágrimas / e sem sofrimentos, visto que curta é a tua vida, sem duração!” (Homero, 2013, p. 123).³⁵ O medo peculiar que se apresenta ao mirmidão é de, não tendo granjeado reputação, ser enterrado pelo tempo após seu fim.

Analogamente, Ulisses, herói da guerra de Tróia, na *Odisseia*, anseia voltar para sua casa em Ítaca e ser lembrado pelos seus atos grandiosos. O canto IX é eloquente quanto a isso; o ardiloso guerreiro conta ao rei Aleimo sobre sua passagem pela terra dos Ciclopes, em que Polifemo o manteve, juntamente com sua tripulação, em cativeiro. Havendo informado seu nome como “ninguém” anteriormente, quando escapa do ciclope Ulisses se deixa conhecer: “Ó Ciclope, se algum homem mortal te perguntar / quem foi que vergonhosamente te cegou o olho, / diz que foi Ulisses, saqueador de cidades, / filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio” (Homero, 2011, p. 274).³⁶ Ulisses se revela não somente por estar fora do alcance de Polifemo, o ciclope, mas porque deseja ser lembrado por escapar da besta graças a seu dolo. Ser esquecido é o medo inerente aos heróis homéricos.

³⁴ Canto IV, versos 419-21.

³⁵ Canto I, versos 415-17.

³⁶ Canto IX, versos 500-505.

No que concerne à segunda possibilidade de configuração do medo, este se apresenta como entidade. No canto IV da *Ilíada*, o medo irrompe no campo de batalha em suas duas formas divinas, Deimos e Fobos: “Aos Troianos incitava Ares; aos Aqueus, Atena de olhos / esverdeados, / assim como o Terror, o Medo e a Discórdia sempre / furibunda, / irmã e amiga de Ares matador de homens [...]” (Homero, 2013, p. 195).³⁷ Ambos os deuses, Deimos, “Δεῖμος”, e Fobos, “Φόβος”, apesar das possibilidades de tradução, representam, em suma a mesma ideia. Sempre associados à guerra “Ἄρης” (Ares), a tendência era que os mortais buscassem agradá-los antes ou durante os períodos de combate (Delumeau, 2009).

Como se denota, mesmo em um único período, o medo pode assumir configurações bastante variadas – deuses, sugestões, indivíduos, fracassos. O que se poderia dizer de outras culturas da antiguidade? Decerto, haveriam muitas outras indumentárias para esse personagem do espírito humano. No entanto, localizar todas as suas possibilidades no mundo antigo, ultrapassaria e muito as aspirações deste capítulo, de modo que se faz necessário adiantar-se na “redução dos séculos”, no “desfilar de todos eles”.³⁸

A transição da antiguidade para o período feudal, que se engendra pela desagregação de um império romano, antes aglutinador, em unidades menores de poder concebidas pelos laços de lealdade e sob forte domínio intelectual e religioso da fé católica, espalha novas perspectivas de temor. Um traço definidor do medo na era feudal, esclarecem Anne Scott e Cynthia Kosso (2002), é a clivagem entre os temores que aproximam e distanciam o indivíduo da salvação. Nesse contexto, temer-se-á o diabo, as heresias, o pecado, as mulheres, o corpo, a ira divina e tantos outros elementos integrantes do cotidiano (Scott; Kosso, 2002; Le Goff; Truong, 2006).

Na literatura cavaleiresca houve, de um modo geral, um intento de alijar o medo. Avulta essa perspectiva, a noção de uma “morte domada” como nomeia Philippe Ariès (2014, p. 37) àquela atitude perante a morte na Alta Idade Média. Não há medo da morte, pelo contrário, ela é uma velha conhecida, aguardada com naturalidade, às vezes prenunciada por quem dela padecerá (Ariès, 2014).

Ao se ler os romances medievais, é peculiar a nossa mentalidade contemporânea que cavaleiros, reis e santos saibam tranquilamente que a morte lhes vem; aceitam-na resignadamente (Ariès, 2014). O medo e a covardia são relegados aos vilões e malfeiteiros. *O romance de Tristão*, obra atribuída a Béroul, poeta sobre o qual quase nada se sabe, no século XII, demonstra essa dinâmica com clareza:

³⁷ Canto IV, versos 439-445.

³⁸ Brás Cubas, no capítulo VII, “O delírio”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Tristão ao longe vê agora,
 Sem quase nada de demora,
 Denoalan vindo até si
 Com dois cachorros – eis aí!
 Põe-se ele atrás da macieira.
 Denoalent vem na clareira
 Sobre negro palafrém:
 Seus cães mandou ir além
 Um javali desentocar;
 Antes que o façam se mostrar,
 Tal golpe ao mestre será dado,
 Que nada então terá curado.
 Tristão o manto retirou.
 Denoalen logo chegou.
 Despercebido, Tristão pula.
 Fugir tentou, logo se anula.
 À frente se lhe pôs Tristão.
 Fá-lo morrer. Que solução?
 Sua morte quer. Ele suporta.
 Do tronco o crânio já lhe corta (Béroul, 2020, p. 321).³⁹

Nessa passagem, Tristão embosca Denoalent, um dos barões que está sempre a macular seu nome para o rei Marcos, tio do herói. Pertencente à nobreza – seu título de barão o atesta – Denoalent deveria defender-se por combate, mas, ao invés disso, empreende uma fuga malsucedida, o que revela sua covardia. Em outro momento, caçadores, servos de um dos barões que é morto por Gouvernal, escudeiro de Tristão, ao encontrarem o corpo de seu mestre fogem da floresta: “Do seu senhor o corpo acharam: / Sem cabeça, ao chão se via. / Quem mais podia mais corria. / [...] Medo e aflição todos tomaram, / Em paz deixaram a floresta;” (Béroul, 2020, p. 159).⁴⁰ Em contraste, Tristão é o mais forte e corajoso entre os membros da corte, aceitando, por exemplo, combater Morholt, o cavaleiro mais forte do rei da Irlanda, para saldar a dívida de Cornwell, reino de seu tio.

Mas, para além da dicotomia cavaleiros/coragem x vilões/medo, temores latentes estão imersos no discurso criador dos romances medievais. Dorsey Armstrong (2002) é categórica ao postular que o medo da perda da identidade masculina é a força motriz das atividades cavaleirescas, que se traduz na constante repetição de atos de cortesia e de resgate às damas. Em *O romance de Tristão*, o medo do pecado e da danação da alma é sugerido quando Tristão e Isolda se refugiam em uma ermida, onde o monge Ogrin lhes admoesta a se arrependerem de seus pecados; sendo respondido por ambos os amantes com a justificativa de que a poção os levou à tragédia, assente que permanecam, mas na esperança de que a graça divina lhes conceda,

³⁹ Versos 4.369-4.388.

⁴⁰ Versos 1.714-1.716, 1.722-1.723.

algum dia, a contrição: “– Pois bem, o Deus que fez o mundo / Vos dê veraz arrepender-se!” (Béroul, 2020, p. 141).⁴¹

Na iminência do declínio do período feudal no século XIV em diante, profundas mudanças se delineiam no cenário europeu, e o temor, antes latente, tornar-se-á cada vez mais explícito na literatura e nas artes. Eventos como os surtos de peste negra, que não pouparam uma única região e que se estendem até o século XVI, ceifando milhares, as péssimas colheitas conduzindo inevitavelmente ao aumento da fome, guerras sanguinárias como as da França contra a Inglaterra, rebeliões no campo e nas cidades, a crise do papado em Avignon, a reforma protestante e suas consequências hostis, geraram uma densa atmosfera de insegurança em todo o ocidente, confluindo diversos medos (Delumeau, 2009; Fanning, 2002).

Ainda no século XIII, está em circulação a *Legenda Aurea*, contendo relatos da vida dos santos, muitas vezes, acompanhados de descrições detalhadas de seus martírios – São Bartolomeu, por exemplo, conta o autor, Jacopo de Varazze (2003, p. 700): “[...] foi crucificado, antes de morrer foi retirado da cruz e, para sofrer mais, foi esfolado tendo por fim a cabeça cortada”. A angústia do julgamento individual se faz presente nas *Ars Moriendi* dos séculos XV e XVI, livros em que se apresentava recomendações para uma boa morte – diante da corte celestial e das hordas do demônio, o sujeito, no leito de morte, atravessa uma tentação final que será decisiva para o destino de sua alma (Ariès, 2012).

O imaginário dos séculos XIV e XV é povoado por seres disformes e assustadores, homens animalescos, não poucas vezes, disfarces do diabo para amedrontar os homens; nos mares, bestas enormes povoam os oceanos que são desbravados, o medo relacionado à imprevisibilidade do oceano está sempre em questão (Delumeau, 2009; Le Goff; Truong, 2006).

No que concerne à pintura, dois nomes conduzem o horror dos séculos XV e XVI por instaurar lembretes de uma moral e forma medievais: Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel. Visões caóticas de tortura, pecado, desolação, angústia e seres estranhos se fazem presentes em suas composições. Bosch, por certo, um desvio do desvio – porque destoante na própria tradição do renascimento nórdico, que recua à ruptura total com o medievo como o fizeram os italianos –, tem por expediente levar o observador de suas cenas ao reconhecimento do pecado e do mal que habita o mundo (Cahan; Riley, 1980). Seus trípticos colocam em perspectiva os rumos nefastos que a condição humana pode alcançar pelo pecado. Em *O juízo final*, de 1482, (Figura 1) e *O jardim das delícias terrenas*, de 1500, (Figura 2) mal e concupiscência estão sempre à espreita.

⁴¹ Versos 1.418-1.419.

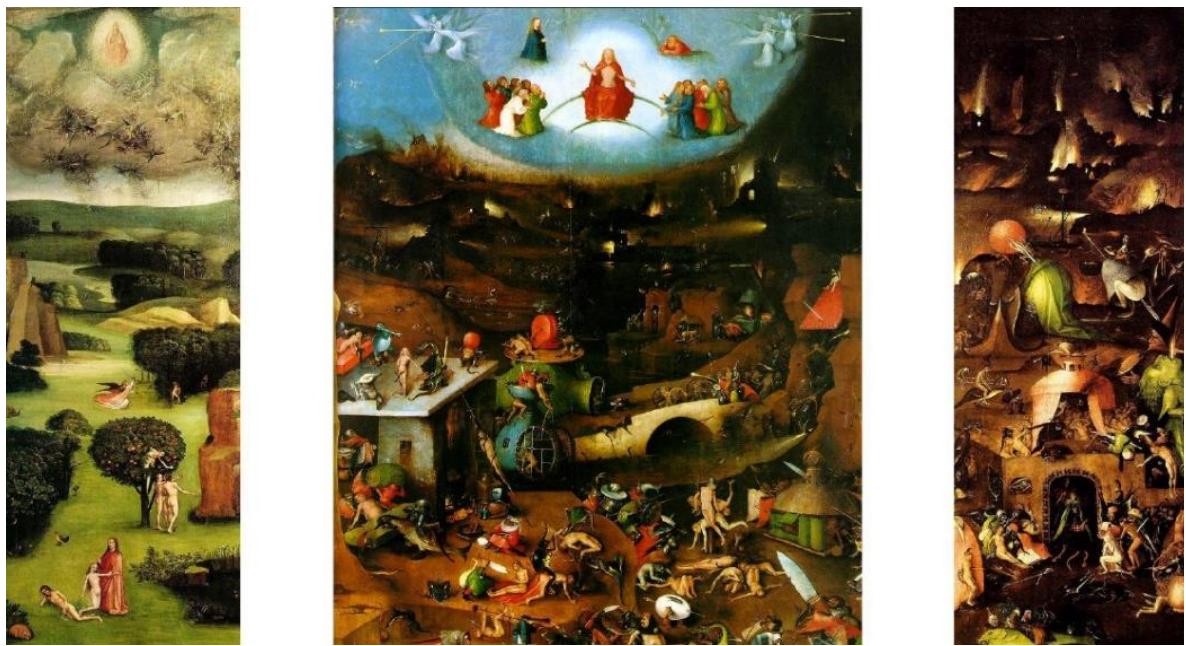


Figura 1 – Tríptico de *O juízo final*, por Hieronymus Bosch; óleo sobre painel de madeira; 163,7 x 242 cm, 1482. Academia de Belas Artes de Viena, Áustria. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/hieronymus-bosch/o-juizo-final-1482>. Acesso em: 27 mar. 2024.



Figura 2 – Tríptico de *O jardim das delícias terrenas*, por Hieronymus Bosch, óleo sobre painel de madeira, 205,5 x 384,9 cm, 1500. Museo del Prado, Madrid. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas. Acesso em: 23 mar. 2024.

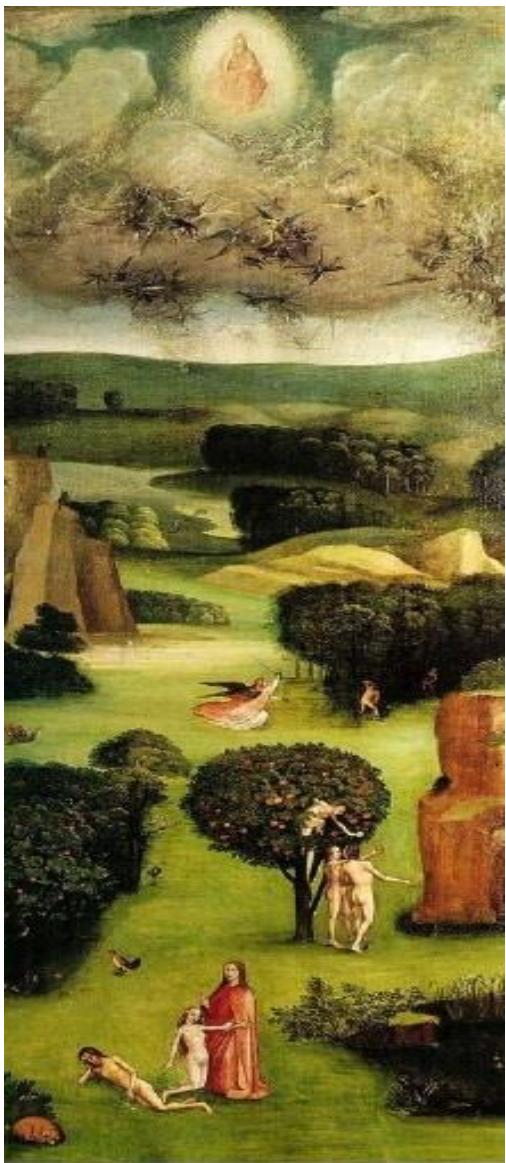


Figura 1.1 – Parte esquerda de *O juízo final*, por Hieronymus Bosch, 1487. A criação de Eva, a Queda pelo fruto proibido e a Expulsão do Éden.

No primeiro, a parte esquerda do tríptico (Figura 1.1) retoma a narrativa do Gênesis, da criação de Eva à expulsão do jardim. Note-se a presença, logo no paraíso, no momento da criação de Eva, de um lago escuro, que metaforicamente evoca o desconhecido, a profundidade inescrutável, e de somente alguns animais, o que pressupõe uma escassez, uma falta, a incompletude. O pecado já se anuncia. A Queda, a partir da aceitação do fruto proibido, com a ameaça de um anjo, é revelada logo acima.

Um traço digno de nota é a progressiva atenuação das cores à medida que o pecado original invade o Éden. Observando debaixo para cima, o verde brilhante da grama quando Deus está a criar Eva é paulatinamente substituído por um verde cinza, pálido, denotando o desencantamento do mundo e a perda de vivacidade. Acima, em um céu azul-acinzentado, Deus observa em sua glória, enquanto uma densa nuvem amarelo brilhante abriga um intenso combate entre anjos, formados da mesma matéria das nuvens, carregando lanças, e anjos degenerados, estes representados como sombras, borrões escuros. Ambos se imbricam, enrolam-se em furor. O mal está sempre presente.

Algumas aproximações, semelhanças se fazem presentes em *O jardim das delícias terrenas*, de 1500, que no emoldurar, no arquitetar da ambiência, do espaço pictórico, sinalizam traços de similar ideia: o mal espreita a criação divina.

Na parte inferior esquerda (Figura 2.1), mais uma vez, Deus abençoa Eva, que será entregue a Adão; mas, logo abaixo, vê-se um abismal lago obscuro, do qual estranhas criaturas de tons cinzentos e amarelados vêm à tona. Algumas são híbridos de peixes e pássaros. Esses seres predam outros menores; há também uma espécie de pequeno lince, que carrega sua presa na mandíbula. Se por um lado anuncia o humano ser, em instantes primeiros, desprovido da sua condição primitiva, imerso em uma espécie de imaculada existência. De certa maneira, também,

prenuncia a violência primitiva latente que nele habita e que rebentará parte de suas amarras com a expulsão edênica. Acima, no lago que abriga uma fonte de estrutura insólita de coloração rosada, pequenos seres, como que lagartos escuros, emergem na beira e, tão logo estão na superfície, buscam esconder-se em cavernas escuras. Ainda mais acima, atrás de uma girafa, um outro animal, inidentificável, a se alimentar das entradas de um outro animal.

A presença dessas figuras predadoras no jardim do Éden remetem às necessidades da carne, do desejo, em suma, a concupiscência que ronda a criação divina e que irá lhe corromper, como o quadro central do tríptico, no qual a criação se perde no hedonismo através de uma

caótica orgia.



Figura 1.2 – Parte central de *O juízo final*, por Hieronymus Bosch, de 1482.



Figura 2.1 – Parte esquerda de *O jardim das delícias terrenas*, por Hieronymus Bosch, de 1500.

Retomando a parte central de *O juízo final* (Figura 1.2), o motivo do Apocalipse é retratado por cores fortes, predominando os tons de vermelho e laranja, o que eleva o teor de alerta, tensão que será construída na dinâmica de imagens. Logo abaixo, uma mixórdia de indivíduos sendo torturados por seres híbridos, acima, Deus e sua corte observam.

A quantidade de minúcias dispendidas na região central inferior, em contraste com a luminosidade, divinal ambiência e singeleza da representação divina acima, a indicar um apartar de mundos. Em um, o espaço a ser alcançado por poucos, os iluminados do iluminado; no outro, em amplidão

espacial, os horrores que sofrerão aqueles que permanecerem no mundo durante o retorno de Deus. Tais indivíduos são espetados, empalados, amarrados, obrigados a girar engrenagens, jogados de penhascos, por demônios híbridos de animais e outros objetos como facas e elmos. A paisagem angustiante se perde em um horizonte no qual se contrastam, já em um teor pré-barroco, luzes – talvez geradas por incêndios – e sombras.



Figura 2.3 – Parte direita de *O jardim das delícias terrenas*, por Hieronymus Bosch, de 1500.

Como último estágio da perdição dos humanos, apresenta-se o Inferno no painel direito do tríptico (Figura 1.3). Se nas outras partes do painel, a criação de Eva e o Juízo Final, era perceptível a figura divina, no Inferno não há resquício de qualquer sacralidade. Doravante, o homem está completamente apartado de Deus, e sofrerá as consequências por seus pecados. Seres ainda mais horrendos que os anteriores, feitos de sombras, deliciam-se sadicamente do ofício de torturar os homens. Os tons alaranjados assumem a tela inteiramente, alternando-se com sombras profundas. Câmaras repletas de demônios aguardam hordas de infiéis, o desespero e gritos estampados, outros são cozinhados em uma panela sobre um abismo ígneo, o que ressalta o papel da carne enquanto elemento contribuinte à danação.

Em *O Jardim das delícias terrenas*, o Inferno também é a última parte do tríptico (Figura 2.3), mas com algumas peculiaridades. Neste, as máquinas de tortura adquirem traços de instrumentos musicais, homens estão amarrados às cordas de um alaúde e de uma lira, como se, de alguma forma, apontasse a arte como símbolo de perversão, afastamento, perdição, danação humana; outros são empalados em mesas de jogos; alguns engolidos por bestas hibridas de pássaros e humanos. Ao fundo, novamente, os tons escuros que cobrem hordas e exércitos. Ambos os quadros

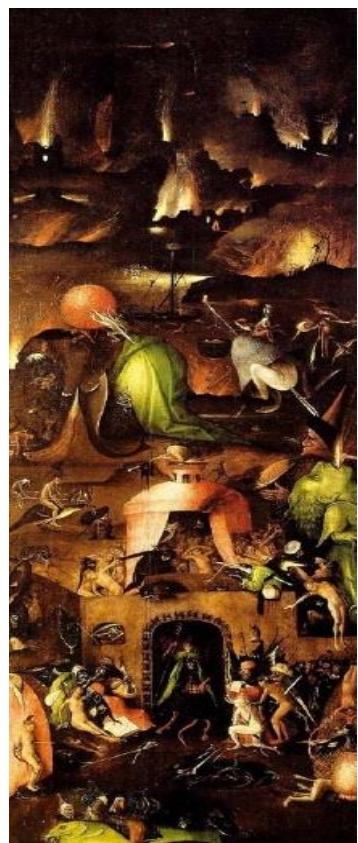


Figura 1.3 – Parte direita de *O juízo final*, por Hieronymus Bosch, de 1482.

remetem a uma mesma angústia: a inexorabilidade do mal e a possibilidade de uma eternidade sádica longe do criador. Um medo que, inegavelmente, Bosch procurava inspirar naquele que encarasse suas caóticas figuras.

Influenciado por Bosch, Pieter Bruegel foi igualmente instigante em exprimir o medo da morte e da desolação que assolavam a Europa nos primórdios da Modernidade. *O triunfo da Morte* (Figura 3), de 1562, é um quadro aterrador deste estado de coisas.



Figura 3 - *O triunfo da morte*, por Pieter Bruegel, óleo sobre painel, 117 x 162 cm, 1562. Museo del Prado, Madrid. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Triunfo_da_Morte. Acesso em: 03 mai. 2024.

O quadro, do centro para a lateral direita, retrata uma horda de esqueletos, armados com lanças e escudos, encurralando um grupo de camponeses apavorados para dentro de uma grande “caixa” de madeira; na parte esquerda, temos uma miríade de pequenas cenas que lembram os infernos de Bosch, em que indivíduos se encontram em situações periclitantes específicas causadas por algum esqueleto maléfico. Um grupo de homens é carregado por dois esqueletos numa rede de pesca, outros são atropelados por uma carroça carregada de crânios. Um rei tem seus barris de moedas de ouro e prata saqueados por um esqueleto enquanto outro lhe mostra uma ampulheta, indicando que hora de sua partida e a impossibilidade de levar consigo suas riquezas. Ao fundo, há um rio em que alguns homens se afogam à vista de um grupo de

esqueletos com túnicas brancas soando trombetas. Ao fundo, hordas de homens armados – que se perdem no fogo e na fumaça vindos de uma torre à frente – se dirigem ao embate contra mais esqueletos. Vê-se a costa marítima, em que um barco naufraga, enquanto outros estão em chamas.

A cena imprime ansiedade. Sua paleta de cores e o caos em que as imagens se dispõem dão pouco espaço, à primeira vista, para o discernimento de seu significado mais profundo, que é obliterado pelo espanto diante da variedade de acontecimentos simultâneos e descompassados. Há uma poluição proposital do espaço, de modo que o observador não encontra centro, não sabe, nem descobre, para onde olhar; fator esse que aproxima o observador dos próprios homens retratados – perdidos na borrasca de destruição e sofrimento que se faz ao seu redor, inescapável. As cores quentes – amarelo, laranja, vermelho –, contrastam por pequenos pontos de azul, branco, rosa, o que propõe um alerta à visão e harmoniza com o contraste temático: vida x morte.

É mister configurar o motivo condutor da obra: a inexorabilidade da morte. O esqueleto, imagem que está por toda parte, é símbolo da decomposição do ente, bem ao gosto do fim do medievo, dos séculos XIV e XV, como estabeleceu Huizinga (2021) em sua obra clássica. O cadáver, o esqueleto, é exemplo da fugacidade da carne, da vida, é o que resta, o que sobra, insuficiente. É o abjeto. O que se rejeita, mas que vem à tona em busca do eu que, por sua vez, é incapaz de abandoná-lo.

No quadro de Bruegel, irremediavelmente atado àquele imaginário medieval, visto que esses conceitos se inserem em uma longa duração, a presença dos esqueletos que buscam, encerralam e atormentam, em muito lembram as *danse macabre*, livros, encenações ou quadros, possivelmente originados na França, que retratavam a vinda da morte e sua comitiva para levar os vivos sob uma premissa universal: a morte é para todos, não possui distinções (Huizinga, 2021). Essa assertiva se esclarece ao se notar que n’*O triunfo da Morte*, especialmente pelas indumentárias retratadas, tanto nobres (como o rei no canto esquerdo inferior, e os jogadores na mesa com seus vícios, na parte direita inferior) quanto camponeses, homens e mulheres, velhos e jovens (como o garoto fugindo de um único esqueleto no monte atrás da torre à direita), serão todos levados pelos esqueletos. Daí o título mais que eloquente, a morte sempre vence, e todos devem temê-la.

Philippe Ariès (2012; 2014) sustenta uma profunda convergência entre tendências eróticas e de degradação, também, desde o início da modernidade, até meados do século XVIII. As representações artísticas do martírio dos santos sugerem uma mescla entre o êxtase divino, ou a violência cometida, e excitação sexual; há uma profunda fascinação por cemitérios, a

arquitetura faz uso de ossos, como em Évora,⁴² o corpo morto é dissecado, estudado. Especula-se, cada vez mais sobre a possibilidade de uma sobrevida dos mortos nesse mundo na forma de espetros ou fantasmas, isso graças à sobrevivência de crenças populares e da instituição da noção de purgatório à tradição católica (Delumeau, 2009).

O que se revela do véu retirado perante essas novas atitudes, imaginário e percepções, é que aquilo pelo qual tememos igualmente nos causa fascínio. Ansiar por ver o que nos opõe, o que nos repele é também parte da experiência do medo. Esse corolário, em conjunto a essas novas perspectivas de angústia, será particularmente inaugural na literatura que surgirá na Inglaterra setecentista, em que se explora o medo, a angústia e a melancolia à exaustão.

2.2. Uma sombra na literatura

Repelir. Movimento fulcral do pré-ser, do *eu* anterior que não é *eu*, a abjeção pertence ao indivíduo antes do início. Ambiguidade desesperadora, em abjeção se está fora da orla consciente e também expulso das profundezas obscuras do inconsciente. No parto, abjeção primordial, repele-se o ente que não possui razões para deixar o ventre, sendo o ente não um *eu*, mas também não um *outro*, a mãe; não se é nem sujeito nem objeto. Evocações que remetem a esse estágio de separação atroz geram desconforto, angústia, medo – resultando em abjeção no intento de manter-se sujeito –, mas também desejo, ânsia de se retornar ao que se era não-sendo (Kristeva, 1982).

A abjeção acompanha o indivíduo de seu nascimento aos seus momentos finais, é sempre lembrete da finitude, da fronteira mais ou menos clara entre a vida e a morte. A comida estragada, os fluídos corporais, cadáveres, expressam a incógnita compreensão da subjetividade deslocada de si, posta em nível de transgressão (Kristeva, 1982). O que, por seu turno, não limita a experiência do abjeto ao nível biológico/psicológico. Os sistemas de representação estão, de igual maneira, passíveis de transmitir essa sinuosa e incômoda vivência.

A literatura, especialmente o Gótico, enquanto discurso elaborado esteticamente, será capaz de dar vida a esses mecanismos de forma exemplar, fascinando seus leitores, e, como ver-se-á, sua própria história enquanto tendência é um percurso em que a abjeção é elemento constante, pois, afirma Jerrold Hogle (2002, p. 7): “O processo de abjeção, portanto, é fortemente sociocultural como é individual”.⁴³ Elementos extrínsecos rejeitados são absorvidos

⁴² Cidade portuguesa famosa por suas igrejas.

⁴³ Em inglês: “The process of abjection, then, is as thoroughly social and cultural as it is personal”

e mascarados, subvertidos literariamente, para então re-infiltrar-se em seu âmago, gerando horror, como, aliás, o próprio termo “Gótico”.

O que hoje se nomeia inequivocamente de Gótico, não é, de fato, o que se entendia pelo vocábulo na Inglaterra setecentista. Desde o período da renascença até meados da modernidade, consoante a um conhecimento ainda incipiente sobre o período feudal, o termo era utilizado depreciativamente para remeter ao que seria “medieval”, antiquado, obscuro. *Gothic* provém de *Goths* (Godos), um dos diversos povos germânicos que se instalaram em Roma pouco antes de sua desintegração enquanto império – à arquitetura gótica, medieval, selvagem, bárbara, opusera-se a arquitetura neoclássica apreciada pela intelectualidade esclarecida do século XVIII (Punter; Byron, 2003; Hogle, 2002).

No entanto, drásticas mudanças estão por vir na sensibilidade britânica. A partir da segunda metade dos setecentos, um movimento anômalo do espírito se instaura, a natureza do que é impulsivo e liberto, de raízes medievais, é abraçada por uma parcela da intelectualidade influente, como carácter indelével do povo inglês, cujo modo de governo, desde a Revolução Gloriosa de 1688,⁴⁴ preconizou a liberdade contra a tirania de um poder unívoco. As raízes desse *Geist*,⁴⁵ permitindo-se a instrumentalização do termo, foram atribuídas aos ancestrais, anglo-saxões, e seus costumes feudais, agora tomados como prole da honra e do brio (Punter; Byron, 2004). A percepção anterior do Gótico, senão extirpada, ao menos é contraposta, adquirindo um certo teor de instabilidade semântica.

À conversão da linguagem, acompanha, analogamente, a conversão da cultura. Na literatura, o anseio por redescobrir a poesia popular galesa e irlandesa, o retornar às formas da balada, na poesia, do romance de cavalaria, na prosa, e o culto ao bardo Shakespeare no teatro (Punter; Byron, 2004; Clery, 2002), são estilhaços de um quadro em que o antigo não necessariamente evoca o obsoleto e o antiquado, mas sim o novo e o excitante, capazes de nutrir a imaginação do poeta. Sob este ângulo, do gótico deflui uma liberdade criativa que bebe no cálice do maravilhoso, traço basilar da poética do medievo (Clery, 2002; Carpeaux, 2008b).

⁴⁴ Evento que consistiu na derrocada do reinado de James II com suas preferências ao catolicismo, medidas absolutistas, e políticas para o aumento de impostos que seguiam a tendência do reinado de Charles II. O atrito constante com o parlamento levou a uma conspiração que concedeu o trono a William III (sobrinho e genro de James) e sua esposa Mary II, que estavam alinhados aos interesses do parlamento - o que se expressou na concórdia da carta dos direitos de 1689 (*The bill of rights of 1689*). Entre as principais proposições da declaração figurava a limitação dos poderes reais, não permitindo que impostos fossem promulgados sem o aval do parlamento, a dissolução do mesmo, etc. Cf. ASHLEY, M. **The Glorious Revolution of 1688**. New York: Charles Scribner's sons, 1966; HOLMES, G. (Ed.). **Britain after the Glorious Revolution 1689-1714**. London: Macmillan Education, 1969.

⁴⁵ Palavra alemã de amplo valor semântico, podendo designar: alma, espírito, espectro, vento, ar, fantasma, mente, intelecto, inteligência, etc. Cf. “Geist” In: KELLER, A. J. **Michaelis**: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

Um inefável impulso de sentimentalismo se abate sobre a literatura inglesa, até então apolögética do moralismo e do equilíbrio. As lágrimas inundam a criatividade literária com Richardson, Cibber, Steele, Goldsmith e tantos outros a partir de uma esmagadora emotividade. Não se trata mais de equilibrar, harmonizar, disciplinar, seguir a fórmula e educar aquele que lê, mas de sondar a inescrutável essência do *Eu* em seus nuances mais obscuros, por mais deformados e ultrajantes que sejam para o *standard* greco-latino – a poesia que se escreve durante o século XVIII, no Reino Unido, é filha da melancolia, da angústia, da reflexão aprofundada acerca da morte e da noite (Rosenfeld; Guinsburg, 2013; Novak, 1983).

Em 1742, Edward Young, poeta já consagrado, publica o seu *The complaint: or, the night thoughts on life, death and immortality*,⁴⁶ obra em que se propõe a uma longa meditação sobre os temas premeditados no subtítulo. Embora, enfadonha e repetitiva, como atestam Otto Maria Carpeaux (2013) e Maximillian Novak (1983), o poema de Edward Young tornou-se influente no cenário da literatura europeia; logo em sua abertura, pode-se apreender uma densa atmosfera de pessimismo e de subjetividade egóica:

O sino marca *Uma hora*. Nós não percebemos o Tempo,
 Mas a sua Perda. Para então conceder-lhe Fala,
 Está a maneira no homem. Como se um anjo Falasse,
 Eu sinto o Som solene. Se ouço certamente,
 É a Badalada das minhas Horas de partida;
 Onde estão elas? Com os Anos além do Dilúvio.
 É o sinal que demanda a Ida;
 Quanto deve ser feito? Minhas esperanças e temores
 Se iniciam atentos, e sobre a Beirada estreita da vida
 Olham de cima – O que? Um insondável Abismo;
 Uma atroz Eternidade! Quão ardente mente *minha!*
 E pode a Eternidade me pertencer,
 Pobre pensionista das recompensas de uma Hora? (Young, 1749, p. 5-6, grifo do autor,
 tradução nossa).⁴⁷

Nessa estrofe, o eu poético confronta a passagem do tempo enquanto um signo da própria brevidade da vida e prelúdio de sua aniquilação física. O sino, em seu movimento sempre pendular, é um lembrete, uma sinalização de que o tempo se move; ao marcar “uma hora”, marca o início do fim, visto que somente apreendemos o tempo em sua extinção. Corrobora essa possibilidade metafórica a comparação entre o som do sino e a fala de um anjo, mensageiro celeste, constantemente a cargo de transmitir a vontade divina ao homem, como

⁴⁶ “As lamentações: ou, pensamentos noturnos sobre vida, morte e imortalidade”.

⁴⁷ Em inglês: “The Bell strikes One. We take no note of Time, / But from its Loss. To give it then a Tongue, / Is wise in man. As if an Angel spoke, / I feel the solemn Sound. / If heard aright, / It is the *Knell* of my departed Hours; / Where are they? with the Years beyond the Flood. / It is the Signal that demands Dispatch; / How much is to be done? my Hopes and Fears / Start up alarm’d, and o’er life’s narrow Verge / Look down – on what? a fathomless Abyss; / A dread Eternity! how surely *mine!* / And can Eternity belong to me, / Poor Pensioner on the bounties of an Hour?”.

diz: “É a Badalada das horas de partida” (Young, 1749, p. 5, tradução nossa). A apreensão deste fado lhe insere em um determinismo, pois esse é evocado conjuntamente aos tempos primordiais, que vêm com a menção aos anos em que o dilúvio, consequência da decepção divina com a criação, se sucedeu. De fato, a própria imagem do dilúvio – momento de ruína da humanidade – é eloquente à morte auferida na estrofe.

A angústia que esse som impele ao eu é cada vez maior ao ponto em que, assim como o sino marca o começo e o fim simultaneamente, o próprio ato de existir, que consiste em incessantemente sonhar, desejar o futuro e também angustiar-se, repeli-lo, esquecê-lo, está neblinado pela iminência da morte – “A Beirada estreita da vida” (Young, 1749, p. 6). A beirada é o limite, a fronteira, a passagem e também um risco. Dessa beirada, apresenta-se a queda, a morte e o fim, que se expressam pela figura do abismo, grandiosa espiral escurecedora do viver.

Mas, para além do fim, há o começo, e o começo que nunca se extingue: a Eternidade. Inabarcável pela consciência do ser, a Eternidade se põe diante do eu como fenômeno amedrontador, como sugerem as exclamações; no entanto, o eu poético bem sabe da realidade da transcendência, tão premeditada quanto a própria partida que evocou nos versos anteriores, que ele lhe emprega o pronome possessivo, que exprime uma certa familiaridade e intimidade. Todavia, não o suficiente para que ele, nos últimos versos, deixe de se questionar, perante a angústia e covardia que lhe invadem pela lembrança do fim, se é possível que lhe seja concedido o infinito, sendo um “pobre pensionista das recompensas de um Hora?” (Young, 1749, p. 6).

Ora, o contexto contraditório do eu se esclarece na presença do paradoxo pobre x pensionista - o primeiro sendo aquele que necessita de algo, aquele para o qual algo falta, enquanto o segundo é passível de receber algo, ter uma garantia. A recompensa, que é a vitória, o ganho, a “pensão”, o que eleva o portador, é justamente a noção de Eternidade que é lembrada com a própria passagem do tempo que é também cortejo da morte, extinção e primórdio simultaneamente.

Os motes representados pela poesia de Young evocam aquilo que, mais tarde, o filósofo Edmund Burke, em *Uma inquisição filosófica acerca da origem de nossas ideias de sublime e belo* (1757),⁴⁸ considerou “sublime”. As fontes desse efeito estético estão na dor, no perigo, no terror, uma vez que está profundamente ligado à autopreservação do indivíduo. Esse efeito impulsiona um prazer diferente à alma, o prazer de experienciar o medo sem definitivamente correr perigo - podendo ser alcançado a partir das qualidades de terror, da obscuridade, do poder, da vastidão, da escuridão, da impressão de infinito entre outras (Burke, 1990).

⁴⁸ No original: “A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful”.

As tendências soturnas de Edward Young espraiaram-se pelo gênio poético inglês nas obras de Robert Blair, *The grave* (1743), James Hervey, *Meditations among the tombs* (1745),⁴⁹ e Thomas Gray, *Elegy written in a Country Churchyard* (1751),⁵⁰ originando aquilo que mais tarde ficaria conhecido como *graveyard school*.⁵¹ Além do teor sublime, essas obras apresentam um amplo egotismo e afetação hiperbólica, que será influente e continuamente reelaborado em escritores românticos como Samuel Coleridge, Lord Byron, Percy Shelley e William Blake, cujas imagens de fantasmas, túmulos e encontros com a morte também devem algo à escola do túmulo (Clark, 1998; Punter; Byron 2004).

Para além de seus desdobramentos no domínio poético, a poesia obscura da metade dos setecentos outrossim resvalou na ficção, especialmente na literatura de Horace Walpole, William Beckford e Matthew Lewis (Clark, 1998). Ao primeiro, credita-se indubitavelmente a introdução do romance gótico como hoje o conhecemos, graças à *The castle of Otranto*, de 1764, cujo subtítulo acrescentado à segunda edição, de 1765, revelava: *a gothic story*⁵² (Clery, 2002).

Antes apresentado como uma tradução inglesa de um manuscrito italiano com base em uma história do período medieval, a primeira edição da obra de Walpole consistia em uma farsa bem arquitetada. De fato, a crítica racionalista de uma Inglaterra bem-esclarecida não seria condescendente para com uma história repleta de acontecimentos sobrenaturais, coincidências inexplicáveis e costumes feudais, como aliás, não o foi (Gamer, 2001). Em sua segunda edição, Horace Walpole se revela como autor da obra; no prefácio declara o caráter experimental de sua criação: “Foi uma tentativa de misturar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno. No primeiro tudo era imaginação e improbabilidade; no segundo, a natureza tem sido buscada e, muitas vezes, copiada com sucesso” (Walpole, 2001, p. 9).⁵³

O corolário da ousadia de Walpole por certo é um surpreendente desvio na história da prosa de ficção. Seu experimento constituiu os artifícios norteadores da ficção gótica, depois reelaborados por literatos como Ann Radcliffe (*The castles of Athlin and Dubayne*,⁵⁴ de 1789, *Um romance siciliano*, de 1790, e outros), Matthew Lewis (*O monge*, de 1796), Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), Bram Stoker (*Drácula*, 1897) e muitos outros (Gamer, 2001).

⁴⁹ “Meditações entre os túmulos”.

⁵⁰ “Elegia escrita no pátio de uma igreja do campo”

⁵¹ “Escola do cemitério”

⁵² “uma história gótica”.

⁵³ Em inglês: “It was an attempt to blend to the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success”.

⁵⁴ “Os castelos de Athlin e Dubayne”.

Embora essa nova fórmula não tenha sido endossada pela diletante intelectualidade esclarecida, o ambiente que acolhe o romance gótico é aquele onde uma aristocracia com tendências místicas e excêntricas – *vide* a própria biografia de Horace Walpole: aristocrata *whig*⁵⁵ com um interesse obsessivo por curiosidades históricas - e do sentimentalismo de uma classe burguesa emergente, que apesar da ascensão, começa a confrontar os primeiros efeitos negativos da industrialização, ansiosa por novidades literárias exóticas, além de, simultaneamente, temer certos elementos do passado medieval e aristocrata, também anseia por outros elementos dessa mesma realidade (Carpeaux, 2013; Hogle, 2002).

Poder-se-ia preconizar acerca desta última assertiva, em aditivo, o medo acerca das próprias conquistas da sociedade contemporânea entre os setecentos e os oitocentos, como os avanços da ciência e seus limites éticos, que são exploradas em obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *O médico e o monstro* (1866), de Robert Louis Stevenson. No primeiro, Victor Frankenstein, a partir de seus conhecimentos sobre a eletricidade, traz à vida um ser autoconsciente composto por partes retiradas de cadáveres; enquanto no segundo, Dr. Jekyll cria uma fórmula para dar vazão aos seus impulsos mais obscuros e depravados, transformando-se em Mr. Hyde, mas que ao mesmo tempo o faz perder cada vez mais autonomia para sua contraparte.

No segundo prefácio de *O castelo de Otranto*, Horace Walpole tece afiadas críticas à noção iluminista de arte em seu tempo. Tomando Shakespeare como um cânone absoluto, o autor se posiciona contra a postura de Voltaire, que censurou os momentos cômicos das peças do bardo: “Deixe-me perguntar se suas tragédias de Hamlet e Júlio César não perderiam uma parte considerável de suas maravilhosas belezas, se o humor dos coveiros, das tolices de Apolônio, e as piadas toscas dos cidadãos romanos fossem omitidos, ou transformados em heroísmos?” (Walpole, 2001, p. 10).⁵⁶ Segundo Michael Gamer (2001), essa crítica sugere um enraizamento nacionalista como meio de abrandar a animosidade tanto do público quanto da crítica devido ao disfarce empregado no prefácio da primeira edição; por outro lado, esses comentários também seriam indiretamente voltados aos conterrâneos partidários das ideias de Voltaire, que em montagens de Shakespeare, omitiam as cenas de humor. Outras questões

⁵⁵ Termo inglês do século XVII, define uma das grandes aglomerações do parlamento, especificamente àquela que se opunha ao monarca James II, durante o período da Revolução Gloriosa (1688); estende-se para além do período que se consolida, sendo empregado para definir partidários liberais em oposição aos conservadores, *tory*. Cf. “Whig” In: HOAD, T. F. **The concise Oxford dictionary of english etymology**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

⁵⁶ Em inglês: “Let me ask if the his tragedies of Hamlet and Julius Caesar would not lose a considerable share of the spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of tha Roman citizens were omitted, or vested in heroics?”

atravessam a concepção da obra, como, por exemplo, o contexto em que se encontra o príncipe Manfred, o vilão, que é neto do usurpador do trono, Ricardo, que semelhante ao de George III, o rei da Grã Bretanha no período, que é neto do terceiro rei da casa Hanover; a figura de Manfred como uma projeção edipiana da figura política do pai de Walpole; bem como a própria criação da obra como um meio do autor de se esquecer de um período difícil no parlamento (Gamer, 2001).

Em *Drácula*, como uma ampla gama da crítica admite, a figura do conde romeno, outrrossim suas esposas, são confluentes de desejos sexuais transgressores dos tabus de uma sociedade vitoriana, fortemente marcada pelo moralismo. Por outro ângulo, talvez seja mais temeroso que a ficção de Bram Stoker evoque o discurso científico ansioso por racionalizar o sobrenatural (*vide* as tentativas do personagem Seward de classificar as monstruosidades que lhe surgem com o vocabulário médico do período, como perversões, zoofagia, maníaco homicida, etc.), mas que a realidade não se lhe molde, solapando a consciência esclarecida, descrente do sobrenatural (Mighall, 1998; Spear, 1993).

Nos romances de Ann Radcliffe, que, embora não tenha concebido o romance gótico, foi vista pelos seus contemporâneos como um modelo desse tipo de ficção. *Um romance siciliano*, de 1790, e *O italiano*, de 1796, apresentam-se, como afirma Donna Heiland (2004), enquanto ficções questionadoras do padrão de terror sublime expresso nas produções de Horace Walpole e Matthew Lewis, retomando explicações racionalistas para os processos sobrenaturais, bem como das expectativas atinentes ao papel social da mulher, que, naquele contexto, limitava-se ao matrimônio ou à vida em castidade.

É perceptível, destarte, que o gótico está, desde sua gênese, intensamente entremeado ao contexto sociocultural que o circunscreve. Seja ao endossar determinadas perspectivas político-ideológicas dos autores e dos leitores e seus papéis sociais, nos temas e motes correspondentes a esses mesmos posicionamentos, ou constituindo uma nova forma literária, contrastante àquela anterior. Tendências revolucionárias e conservadoras confluem em uma mixórdia de matérias que são apresentadas, na ficção gótica, de modo evidente. Segundo Jerrold Hogle (2002, p. 13):

Nenhuma outra forma de escrita ou teatro é tão insistente quanto o Gótico em justapor potencial revolução e possível reação - sobre gênero, sexualidade, raça, classe, os colonizadores versus os colonizados, o físico versus o metafísico, e a psicologia normal contra a anormal - e deixando ambos os extremos patentes diante de nós e muito menos resolvidos do que a maioria dos finais dessas obras aparentam ser.

A dupla natureza do gótico se desvela ainda mais perene ao se observar sua clivagem em outros ambientes. No contexto australiano, especialmente nos oitocentos, esse gênero teve

o papel de criar uma imagem da colônia e dos temores que para lá convergiam, por meio da figuração das particularidades da paisagem - vegetação rasteira, formada por arbustos, os desertos - e o medo de perder-se; das situações - o sistema colonial e a exploração por ele impulsionada, a violência, os mendigos, o medo de morrer por inanição (Turcotte, 1998).

Na Nova Zelândia, as manifestações do gênero acompanham o espaço remoto, enfatizando conflitos intra-comunidades rurais assoladas por distúrbios violentos, excentricidades sexuais e religiosas. Todavia, o gótico neozelandês não se limita ao campo, incorporando elementos do ambiente urbano local, principalmente da parte sul do país - Dunedin, com suas construções de estilo vitoriano herdadas no processo de colonização, é pedra angular na constituição de histórias que tornam os espaços citadinos degradados, cenários e símbolos da própria degradação das personagens aterrorizadas (Conrich, 2012).

Considerando toda a problemática que estipula a transposição de um conceito ocidental como o “Gótico” para o oriente, o Japão, ao longo de suas transformações socioculturais revelou muitos traços dessa tendência, mas sempre consoantes ao animismo que rege as crenças locais, de modo que suas criações monstruosas são ambivalentes, adquirido traços positivos e negativos conforme o desenrolar das intrigas, exaltando, a níveis absurdos, o teor de fantasia. São memoráveis, nessa vertente, representações femininas espetrais como a dama da neve (*Yuki-onna*) (Inouye, 2012), cuja palidez e costume de vaguear durante nevadas encantando homens solitários, lembra os fantasmas, em certo grau, os fantasmas ingleses.

Nenhum esforço de imaginação poderia, por maior que fosse, compor habitações como a de Strawberry Hill no continente Asiático, ou mesmo na América. Solução mais adequada seria, em consonância a este último, mais especificamente os E.U.A, fazer uso de casarões, como é o caso do *Southern Gothic*⁵⁷ de Edgar Allan Poe - finíssimo artesão dos contos góticos. Em *A queda da casa dos Usher*, a herança do atraso sulista, em seus costumes arcaicos, recai feito maldição sobre a descendência minguante de uma família abastada, reflexo obscuro da própria degradação regional (Lee, 1998).

Esses poucos exemplos são, por ora, suficientes para elucidar que a tendência, apesar de manter alguns motes familiares, assume com frequência traços característicos do ambiente sociocultural em que germina. Doravante, retomando-se a questão que motiva essa pesquisa, dever-se-á indagar acerca da capacidade de uma literatura tão diversa quanto a brasileira de, no processo de maturação de suas ramificações mais soturnas, isto é, góticas, incorporar elementos que imprimissem a especificidade de sua situação. Para tanto, antes é mister vasculhar o

⁵⁷ “Gótico sulista”.

arcabouço sociocultural brasileiro desde o período da colônia até meados do império, quando irrompe a poesia gonçalvina, a fim de que se possa rastrear as coordenadas desse estilo que evoca desejo e repulsa ao espírito.

3. PENUMBRAS PAIRANDO SOBRE DIAS

3.1. Um gótico nacional

Que seria, pois – detive-me a refletir –, que seria, pois, o que assim me enervava ao contemplar a casa dos Usher? Mistério insolúvel. Não podia lutar contra os tenebrosos pensamentos que sobre mim se amontoavam, enquanto refletia. Vi-me obrigado a voltar à satisfatória conclusão de que, apesar de haver indubitavelmente combinações de objetos naturais simplicíssimos capazes de nos impressionar, a análise dessa força figura entre considerações muito além da nossa profundidade.

Edgar Allan Poe, *A queda da casa dos Usher*.⁵⁸

Se por “Gótico” entende-se uma inclinação estético-literária que preconiza, na verbalização de seus elementos, o abjeto, obscuro como evocador do medo, da angústia e do horror, bem como a volúpia por esse fator primevo, onde está o medo nacional? É observável e se constituiu mesmo truismo que a literatura contemporânea propõe a violência e o medo por ela causado como pedra de toque da vida urbana atual (Peligrini, 2009; Schøllhammer, 2009), *vide* as criações de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Paulo Lins, Verônica Stigger e tantos outros. Porém, e quanto aos períodos mais longínquos da literatura no Brasil? Os primeiros passos que formam o que mais tarde será Brasil, coincidem com o período de confluência dos medos europeus, do século XIV ao XVIII (Delumeau, 2009).

O irrompimento de uma literatura obscura na Europa, por certo, é resultado de um longo processo de constituição de imaginário; prova disso são as atitudes diante da morte a partir das quais, especialmente nos séculos XVI e XVIII, segundo Philippe Ariès (2012, p. 140): “[...] operou-se uma nova aproximação, em nossa cultura ocidental, entre Tânatos e Eros”. É provável que algo semelhante, guardadas as devidas proporções, tenha se passado em terras americanas. A despeito disso, não se trata, neste subtópico, de uma revisão meticulosa das formas de temor e imaginário presentes na história nacional. Um esforço dessa natureza implicaria uma investigação demasiado longa e complicada para os propósitos intentados. O

⁵⁸ No original: “What was it - I paused to think - what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of the very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among the considerations beyond our depth”. Tradução de Aldo Della Nina.

afã presente é de outro teor, mais comedido; pretende-se apenas elucidar, por meio de alguns exemplos, escassos, mas densos, que a nação brasileira, desde seus primórdios, não é desacompanhada de temores diversos, que se condensam, consciente ou não, em sua cultura. E disso, há condição fértil para manifestações de teor gótico enquanto movimento literário, uma vez que, como se esclareceu na seção anterior, esse estilo se alimenta dos medos, traumas, preconceitos e tabus correntes em sua sociedade.

Isto posto, convém logo asseverar que o medo no território se apresenta assim que se estabelece o encontro entre os estranhos visitantes e aqueles que anteriormente faziam do continente morada. A tensão da descoberta do *outro* (Todorov, 1984, p. 3), suas peculiaridades, inclinações e modos são pressupostos para ambos, o encanto e o temor. Dos encantos é testemunho a carta de Pero Vaz de Caminha, do atracamento em terras novas: “E traziam já muitos poucos arcos e estiveram assim um pouco afastados de nós. E despois, poucos e poucos, misturaram-se connosco e abraçavam-nos e folgavam [...]” (*sic*).⁵⁹ Dirá mais tarde Gilberto Freyre (2003, p. 71) ao interpretar a sexualidade do português colono:

O longo contato com os sarracenos deixara idealizada entre os portugueses a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas – que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Que estas tinham também os olhos e os cabelos pretos, o corpo pardo pintando de vermelho, e, tanto quanto as nereidas mouriscas, eram doidas por um banho de rio onde se refrescasse sua ardente nudez e por um pente para pentear o cabelo.

O temor se faz presente especialmente nos relatos dos clérigos que aportaram nas terras além-mar com o intuito de catequizar os habitantes primários. Escreve o padre Manoel da Nobrega ao seu mestre em Coimbra, em 1549, ano de sua chegada:

Fazem guerra, uma tribu a outra, a 10, 15 e 20 leguas, de modo que estão todos entre si divididos. Si acontece aprisionarem um contrario na guerra, conservam-no por algum tempo, dão-lhe por mulheres e suas filhas, para que a sirvam e guardem, depois de que o matam com grande festa e ajuntamento de amigos e dos que moram por ali perto, e, se delles ficam filhos, os comem, ainda que sejam seus sobrinhos e irmãos [...] Se matam a um na guerra, o partem em pedaços, e depois de moqueados os comem, com a mesma solenidade; e tudo isso fazem com um odio cordial que têm um ao outro [...] (*sic*) (Nobrega, 1886, p. 63).

A belicosidade indígena e o pavor por ela inspirada foi registrada pela pena do frade francês André Thevet, que relata um encontro violento no Rio da Prata:

⁵⁹ Cf. CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA. 1º de maio de 1500. Portugal, Torre do Tombo, Gavetas, Gav. 15 mç. 8, n° 2. p. 15. Disponível em: <https://annt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>. Acesso em: 14 mai 2023.

Realmente, pousando os europeus em terra, cairam-lhes em cima cerca de trezentos a quatrocentos selvagens, furiosos e enraivecidos como leões famintos; num momento, foram os espanhóes trucidados, fazendo os indígenas, como é seu costume, um gordo banquete de seus despojos. Em seguida, mostraram, aos restantes membros da tripulação dos navios, as coxas e outras partes assadas, dos companheiros, como se lhes quisessem dar a entender qual sorte que os esperava, caso persistissem nos seus propósitos. Essa historia me foi contada por dois espanhóes, que, na occasião do massacre, estacionavam nos navios. E os selvagens do país, assim que têm a oportunidade, não se cansam de narrar o acontecimento, como se isso fosse um facto digno de memoria (*sic*) (Thevet, 1944, p. 324).

Verídicas ou somente frutos de uma parcialidade eurocêntrica, essas representações sugerem o medo perante as ações tomadas pelo outro. As conhecidas entradas e bandeiras, nos séculos XVI e XVII, em seu afã por extraír riquezas de terras tão vastas e adquirir escravizados para o labor extrativista, impelem os conflitos entre as populações autóctones e os aventureiros; simultaneamente, os primeiros núcleos de povoamento português estavam sujeitos a ataques de nações indígenas, motivadas a retribuir incursões prévias (Holanda, 2007). Indubitável é a angústia nesse ambiente ainda em constituição. Essa problemática segue até o século XIX, quando, recém-chegado de Portugal sob ataque, Dom João VI, por meio da carta régia de 13 de maio de 1808, ordena uma ofensiva à nação dos Botocudos em Minas Gerais, diante de suas constantes incursões que resultaram em assassinatos e antropofagia.⁶⁰

Para além do perigo suscitado pelo conflito com as nações indígenas, havia, igualmente, o medo dos ataques organizados por aventureiros franceses, holandeses ou ingleses. Os primeiros chegaram a fundar colônias na terra de Santa Cruz, a França Antártica (*La France Antarctique*), atual ilha de Villegagnon, Rio de Janeiro, no intuito de obter lucros extraíndo as riquezas do novo território, mais tarde diluída pela expedição de Mem de Sá. A batalha contra a ocupação holandesa, em Guararapes, é insigne entre tantas pelejas contra a invasões no período colonial, de modo que até hoje guarda-se a memória de seus heróis.

O medo da perseguição religiosa era outra inclinação da colônia portuguesa. Com o desembarque do aparato de visitação do Santo Ofício, encabeçado por Heitor Furtado Mendonça, em fins do século XVI, o medo de ser entregue ou interrogado pelo tribunal da inquisição se tornou parte do cotidiano, especialmente nas capitâncias de Pernambuco e Bahia. Refletindo o processo de assepsia nos costumes e crenças preconizados pela Contrarreforma do Concílio de Trento, práticas como resquícios de rituais judaicos trazidos pelos cristãos-novos, sodomia, poligamia, uso de simpatias e muitas outras (Vainfas, 1989, 1997).

⁶⁰ Cf. PRÍNCIPE, Dom João VI. Carta Régia. Destinatário: Pedro Maria Xavier de Ataide e Mello. Rio de Janeiro, 13 mai. 1808. In: BRASIL. **Collecção das leis do Brazil**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1891. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis>. Acesso em: 14 abr. 2023.

A escravidão floresce enquanto uma mácula na constituição da história nacional. Primeiro, as populações originárias, sob o pretexto da guerra justa, durante o processo inicial de ocupação, servindo de ferramentas para extração da madeira vermelha, único produto nacional rentável no mercado internacional até então; depois, os africanos, retirados da costa continental via um comércio torpe. Estes serão fator imperioso tanto nos engenhos de açúcar quanto nas plantações de café. A despeito dos dispositivos legais determinados ao longo dos fatos, modos espúrios sempre foram encontrados para dar continuidade ao tráfico de escravizados, de modo que o mais natural é que os indivíduos aos quais tal condição fosse imposta se revoltassem amiúde, como dá testemunho o próprio Quilombo dos Palmares e tantos outros. Desses conflitos uma dupla angústia - aos que resistem aos colonos, o medo de ter sua liberdade novamente cessada; aos que se beneficiam do escravismo, o medo da retaliação.

No século XIX, talvez um dos mais conturbados da história nacional, a instabilidade política e estrutural é motivo de angústia constante. Três sistemas de organização política em menos de cem anos - colônia, império e república –, assim resume-se os oitocentos em Santa Cruz. Os conflitos internos como as guerras pela independência na Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Maranhão e Pará, são testemunhas disso. Nesse contexto de Independência, havia, entre diversas elites regionais, o crescente temor para com a fragmentação do país em Repúblicas independentes, assim como se passou na América hispânica. Outrossim, durante a segunda metade do período imperial, especificamente na regência, como reflexo físico das pelejas entre duas tendências liberais, estouraram revoltas sangrentas como a Cabanagem, no Pará, a Balaiada, no Maranhão, a Farroupilha, no Rio Grande do Sul, e a Sabinada, na Bahia. Externamente, o Império envolve-se na Guerra do Paraguai, na qual, apesar de o Brasil sair vitorioso, é marcado pelo saldo expressivo de baixas e o temor resultante de tal conflagração.

Não estariam as feridas desses eventos refletidas, consciente ou não, no percurso da literatura nacional? Preterir esse questionamento na fórmula derradeira de um Gótico brasileiro, “tropical” (Sá, 2017), “colonial” (Warwick, 1998), “pós-colonial” (Gelder, 1998) e *tutti quanti*, afigura-se uma quimera. Logo em sua gênese, as letras de Santa Cruz endossam as possibilidades de uma poética que, embora distante cronologicamente, compartilha certos aspectos com o Gótico setecentista: o Barroco. Faz-se mister, em função da última assertiva, uma breve incursão no conceito dessa escola.

O Barroco se desvela no afloramento da Contrarreforma, violenta investida da Igreja Católica às objeções suscitadas por Lutero e àqueles cujo pensamento inspirou, bem como os desvios internos do Clero e as credíncias, costumes folclóricos que sobreviveram no seio do medievo. Em contrapartida ao desenvolvimento cultural impulsionado por uma burguesia

ascendente que decorre na Itália dos Médici e Sforza, o cenário ibérico ainda contava com um profundo enraizamento régio-feudal, de modo que o Barroco em seu profundo sentimento religioso triunfará tanto nas metrópoles e em seus domínios (Bosi, 2017; Coutinho, 2004).

A poética dessa tendência está sustentada na exterioridade de suas formas, nas sensações inspiradas, ao passo que a contradição lhe preenche, na ânsia do entremeio renascentista e classicista e na busca de conciliar os ideais da razão antropocêntrica e a transcendência espiritual medieval, adquirindo expressão em figuras como a antítese e o paradoxo; sendo, uma das diversas possibilidades que esse campo de atuação oferece, o dualismo erótico-religioso é uma constante. Sob efígie das sensações empresta-se relevo ao bizarro, ao cruel, ao violento e ao macabro (Coutinho, 2004). Mesmo na retórica dos sermões do Padre Antônio Vieira, alguns elementos dessa tendência se apresentam, *vide* seu *Sermão da primeira dominga do advento*:

[...] e obedecendo aos impérios daquela voz o Céu, o Inferno, o Purgatório, o Limbo, o Mar, a Terra, abrir-se-ão em um momento as sepulturas, e aparecerão no mundo os mortos-vivos. Parece-vos muito que a voz de uma trombeta haja de achar a obediência nos mortos? (Vieira, 2011, p. 370).

Na poesia do “boca do inferno”, Gregório de Matos, em *A Ponderação do Dia do Juízo Final, e Universal*, tem-se:

Soa a trombeta da maior altura,
a que a vivos e mortos traz aviso,
da desventura de uns, doutros ventura.

Acaba o mundo, porque é já preciso:
Erga-se o morto, deixe a sepultura;
porque é chegado o Dia de Juízo! (Matos *apud* Moisés, 2012, p. 51).

É mister, doravante, assinalar uma interseção anuviada por meio de fronteiras de categorias literárias demasiadamente balizadas, seja pelo labor da historiografia das letras, ou pela solidificação de uma percepção encrustada no ensino escolar de literatura. Os excertos acima compartilham traços que poderiam muito bem figurar em obras de teor Gótico. A grandiosidade da convocação dos espaços sagrado e profano sob a ordem divina transmite o efeito sublime, via a sobreposição do eu pela incomensurabilidade dessas imagens e seu inexorável fado de glória ou de danação. Ora, o sublime é incessante em obras como o *Frankenstein*, de 1818, por Mary Shelley, referência no gênero, especialmente nas descrições da natureza europeia e suas paisagens desoladoras e grandiosas, cuja visão lembra o protagonista da insignificância de sua existência e de seu remorso:

A subida é íngreme, mas a trilha é cortada em contínuas e curtas sinuosidades, que possibilitam transpor a perpendicularidade da montanha. É uma cena terrivelmente desolada. Em mil lugares os vestígios da avalanche do inverno podem ser percebidos, onde árvores destroçadas estão espalhadas no solo; algumas completamente destruídas, outras dobradas sobre as rochas da montanha, ou transversalmente sobre

outras árvores. O caminho, enquanto se sobe mais alto, é interrompido por ravinas de neve, das quais rolam, de cima, pedras constantemente; uma delas é particularmente perigosa, ao menor ruído, como falar em voz alta, produz-se um abalo de ar suficiente para compelir destruição sobre a cabeça do falante (Shelley, 2008, p. 97, tradução nossa).⁶¹

Para além, o erotismo misturado à religiosidade vem a ser outro ponto de contato entre as duas tendências. Se durante o século XVI,⁶² ter-se-á o motivo *da Morte e a moça*,⁶³ em obras como as pinturas de Hans Baldung Grien, no século XVIII, o transcendental e o erótico reaparecerão no romance *The Monk*, de 1796, escrito por Matthew Gregory Lewis, exemplar clássico do gênero, no qual, o monge Ambrosio descobre que seu colega, Rosario, é em verdade mulher disfarçada, chamada Matilda e, sob o risco de morte desta por envenenamento, envolvem-se sexualmente no intento de completar um profano ritual para lhe salvar a vida.

O eclipsar do Barroco enquanto motor de uma cultura ainda embrionária no que viria a ser o Brasil, ocorre devido à ampla influência que as ideias racionalistas adquirem entre os intelectuais europeus, de modo que se preconiza, cada vez mais, uma estética clássica, de cânone greco-latino, que se inspira pelos ideais do bom, do belo e do justo, bem como pelo profundo apego às formas consolidadas.

No Brasil, a administração pombalina interrompe a missão da Companhia de Jesus, assumindo o controle da educação; os ideais iluministas, especialmente o de liberdade de propriedade, cuja demonstração deram os insurgentes de Vila Rica, infiltram-se na *intelligenza*. O Arcadismo é o pilar constituído por essas influências, com seu apego às formas, a sobriedade dos sentimentos que se opõe ao exuberante derramamento Barroco, a simplicidade plástica e temática amiúde satisfeita pelo bucólico. Defronte essa nova configuração da *poiesis*, o abjeto e o sombrio foram alijados. Enquanto se atuava no estro do Barroco o contraste entre luzes e sombras, imagem perfeita do entre-lugar medieval-renascentista, para os árcades, as sombras se diluem sob o êxtase das luzes clássicas. No Barroco, Apolo e Dionísio (Nietzsche, 1988), no Arcadismo, somente Apolo; o exagero e a destemperança não têm lugar no triunfo da razão.

⁶¹ Em inglês: “The ascent is precipitous, but the path is cut into continual and short windings, which enable you to surmount the perpendicularity of the mountain. It is a scene terrifically desolate. In a thousand spots the traces of the winter avalanche may be perceived, where trees lie broken and strewed on the ground; some entirely destroyed, others bent, leaning upon the jutting rocks of the mountain, or transversely upon the trees. The path, as you ascend higher, is intersected by ravines of snow, down which stones continually roll from above; one of them is particularly dangerous, as the slightest sound, such as even speaking in a loud voice, produces a concussion of air sufficient to drawn destruction upon the head of the speaker.”

⁶² É notável que esse motivo será revitalizado e retrabalhado pelo romantismo em diversos campos da arte entre os séculos XVIII e XIX, *exempli gratia*: o quarteto de cordas de Franz Schubert, de 1817; a pintura de Evelyn de Morgan *The angel of death*, de 1880; o auto retrato de Arnold Böcklin com a morte tocando violino ao fundo, de 1872.

⁶³ No original: “der Tod und das Mädchen”.

Isto posto, somente uma nova tendência, irracional acima de tudo, poderia restabelecer essa vertente “dionisíaca” (Nietzsche, 1988), desmedida, caótica, da literatura. O Romantismo findou por ser essa senda. Apesar da expressiva dificuldade de se conceituar o Romantismo (Carpeaux, 2013; Milner; Pichois, 1996; Löwy; Sayre, 2001), por amalgamar em seu cerne pretensões e impulsos, amiúde, contraditórios. No entanto, há lastros, fragmentos, passíveis de conectar os mais antagônicos gênios, de um Wordsworth a um Álvares de Azevedo. O que se apresenta constante na mentalidade romântica parece ser a subjetividade de um *Eu* afetado pela inconstância - em um instante possuído por uma violenta alegria, em outro, uma mórbida melancolia -, estado interior reconhecível para além do tempo e lugar que balizam a tendência (Nunes, 2013).

À nível coletivo, o ensimesmar conduzirá à busca das relíquias poéticas da nação em toda sua peculiaridade. Na Alemanha, os irmãos Grimm registram os contos folclóricos em *Contos domésticos e infantis*,⁶⁴ e pesquisam a mitologia germânica e nórdica; no Reino Unido, Wordsworth e Samuel Coleridge retomam formas medievais como a balada e retratam a vida no campo e a infância, Walter Scott revive os vultos heroicos da cavalaria em seus romances; em França, Chateaubriand admoesta o retorno francês à influência cristã nas artes.

O ânimo pela exploração de novas possibilidades em contraponto às formas engessadas e rígidas do classicismo burguês, conflui em um exotismo, que, em primeira instância, é parte da exploração das raízes nacionais. Ao limite, essa tendência se volta para o oriente e a África - *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1808),⁶⁵ de Chateaubriand, *Hebrew melodies* (1815),⁶⁶ de Lord Byron, *Kluba Kahn* (1816), de Coleridge, *Agar no deserto* (1851), de Gonçalves Dias -, bem como a vida das populações indígenas no Novo Mundo - *René* (1802), de Chateaubriand, as *Poesias americanas*, espalhadas ao longo da obra de Gonçalves Dias, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1857) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar.⁶⁷

É mister considerar, no desdobramento dessa característica do Romantismo, a ascensão de um modo de ficção tipicamente gótico. Há, entre os séculos XVIII e XIX, uma burguesia leitora ávida por novidades e estranhezas. Havendo essa demanda, o Gótico se constitui enquanto o produto de maior satisfação, e, para uma cultura europeia severamente influenciada pelos padrões clássicos franceses, o exótico se desvela mais perto do que se imagina: a Itália

⁶⁴ Em alemão: “Kinder und Hausmärchen”.

⁶⁵ “Itinerário de Páris a Jerusalém”.

⁶⁶ “Melodias hebreias”.

⁶⁷ Por certo, o sentido do que se tem por *indianismo* no Brasil é diverso do que aquele criado por penas estrangeiras. No entanto, independente disso, por uma ampla visão do movimento, o indianismo vernáculo é igualmente exótico, a exemplo da interpretação que Paulo Franchetti (2007) faz do indianismo em Gonçalves Dias. Cf. Referências.

(Carpeaux, 2013); daí romances como *O castelo de Otranto* (1764), *Os mistérios de Udolfo* (1749), *O italiano* (1796), ou mesmo a Espanha de *O monge* (1796). Eis, portanto, um ponto de contato entre o Romantismo e o Gótico. Paralelamente à fantasia romântica acerca do mundo medieval, cresce uma vergôntea que é, nas palavras de Otto Maria Carpeaux (2013, p. 160): “[...] uma caricatura do mundo feudal [...].” Há grave dessemelhança entre a Idade Média de Horace Walpole em *O castelo de Otranto* e a de Walter Scott em *Ivanhoe* (1820), apesar de essas distinções nem sempre serem muito claras.⁶⁸

No Brasil, o Romantismo vingará concomitante à Independência da nação, tornando-se código profundamente identificado com as necessidades do seu tempo: consolidar e unificar o jovem estado. Sob essa égide, os românticos, então confiantes com a grandiosa natureza e a vida livre e exótica do indígena,⁶⁹ criam uma literatura voltada para os fundamentos míticos do Brasil, em que indígenas e colonizadores portugueses digladiaram pela possessão das ricas terras. Dessa forma, essa configuração assume uma estrutura na contemporaneidade do século XIX, em que os brasileiros comprometidos com a emancipação pelejaram contra os lusitanos, visto que estes buscaram relegar Santa Cruz novamente à condição de colônia a partir da Revolução do Porto e 1820.

Há aqui, espaço para eventos de devastação como os combates entre indígenas e colonos n'A *confederação dos Tamoyos* (*sic*) (1856), de Gonçalves de Magalhães, em *O Guarani* (1857), de José de Alencar e nas *Poesias americanas* de Gonçalves Dias. Em contrapartida, apesar da violência declarada, com exceções mínimas, de um modo geral, não subsiste o elemento obscuro, abjeto e dionisíaco do Gótico. Esse teor parece ter sido guardado para um eu-poético que, ao invés de vislumbrar a natureza de Santa Cruz com felícia, nela identifica o mais agonizante dos infernos. Na poesia de Álvares de Azevedo, literato de um *mal du siècle* exacerbado, as formas naturais, por mais exuberantes que sejam, assumem um teor soturno e melancólico:

La onde mais suave entre os coqueiros
O vento da manhã nas casualinas
Cicia mais ardente suspirando
Como de noite no pinhal sombrio
Aerio canto de não vista sombra,
Que enche o ar de tristeza e amor transpira,

⁶⁸ Embora existam aproximações entre os romances de Walter Scott e a tradição gótica (Carpeaux, 2013), especialmente no que diz respeito à ambientação, alguns autores distinguem a noção de Gótico da noção de Medievalismo, sendo este, derivado do primeiro, mas com outras preocupações, como o resgate dos costumes e valores, traduzindo-se principalmente no romance histórico. Cf. Elizabeth Fay (2002).

⁶⁹ Essas noções se encontram em escritos como os de Gonçalves de Magalhães, *Ensaio sobre a historia da litteratura do Brasil* (*sic*), na *Revista Nitheroy*, de 1836, e de Ferdinand Denis, *Résumé de de l'histoire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de 1826. Cf. Referências.

La onde o rio molemente chora
 Nas campinas em flor e rola triste (*sic*) (Azevedo, 1862, p. 115-116).

O caso limite dessa tendência gótica em seus versos retoma o avizinhamento do mórbido e do sensual, largamente sobreposto à efígie feminina por força onírica e delirante, como em *Fantasia*:

Eu sonhava que sentia
 Tua voz que estremecia
 Nos meus beijos se afogar!
 Que teu rosto descorava,
 E teu seio palpitava,
 E eu te via a desmaiár!

Que eu te beijava tremendo,
 Que teu rosto enfebrecendo
 Desmaiava a palidez!
 Tanto amor tua alma enchia
 E tanto fogo morria
 Dos olhos na languidez!

E depois...dos meus abraços,
 Tu caíste abrindo os braços,
 Gélida dos lábios meus...
 Tu parecidas dormir,
 Mas debalde eu quis ouvir
 O alento dos seios teus... (Azevedo, 2012, p. 132-133).

Outro caso soturno no Romantismo nacional é a poesia de Junqueira Freire, alma atormentada, cuja inclinação sombria levou ao parto de versos povoados de visões, vultos, fantasmas, *vide O Misanthropo*:

Debalde procuro
 O campo, as florestas:
 Imagens funestas
 Me seguem té lá.
 Nas lapas, nas rochas,
 Debaixo da terra,
 Um busto me aterra,
 Um homem está.

Co'os olhos brilhantes,
 Co'as faces formosas,
 Co'os labios de rosas,
 Sorriu-se p'ra mim.
 Debalde lhe amostro
 Medonho semblante:
 Co'um gesto galante
 Responde que - sim.

Na areia da fonte,
 Nas urnas do rio,
 Meu rosto sombrio
 Si incontra co'o seu.
 Ajuncta seus labios,
 Bebendo comigo,
 - Fatal inimigo

Que o fado me deu (*sic*) (Freire, 1867, p. 46-47).

Essa tendência parece não ter se limitado à poesia romântica, de modo que a prosa igualmente oferece excertos que correspondem às características já mencionadas do Gótico. Em *Noite na taverna* (1878), outra criação da pena de Álvares de Azevedo, contos envolvendo temas macabros como necrofilia, incesto, assassinatos em vielas escuras, cemitérios, são contados por um grupo de homens durante uma bebedeira. Em outras obras, como *O Guarani* (1852), embora à primeira vista não se possa identificar esses elementos com clareza, a investigação de Daniel Serravalle de Sá (2010) demonstrou como as representações da natureza no romance são regidas pela estética do sublime, de modo a gerar um ambiente grandioso e opressor às personagens. Por outro lado, o vilão, Loredano, partilha traços que são comuns aos vilões do gótico, como o domínio de poderes sobrenaturais e o desejo bestial de possuir a dama em perigo.

Essa tradição do sombrio, inaugurada no Brasil pelo Barroco, e que adquire, de fato, o teor Gótico no Romantismo, seguirá até fins do século XIX, com a literatura simbolista e decadentista de literatos como Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, chegando ao século XX com algumas narrativas acerca do Sertão, de Coelho Neto, como expôs Hélder Castro (2017). É nesse longo desenvolvimento, tanto do processo literário quanto do imaginário, que a poesia de Gonçalves Dias está circunscrita. As tensões do desenvolvimento histórico do país resvalam inevitavelmente na cultura, assim como no cenário europeu, mesmo que de modo velado.

É necessário, doravante, delinear mais especificamente os fatores sociais concretos que deveras influem na constituição da produção literária, que, segundo Antonio Cândido (2023b), traduzem-se na posição social do literato e de seu público, nas ideologias e perspectivas correntes e nas formas de transmissão da obra. É válido ressaltar que o caminho até o momento traçado sobre essas noções e perspectivas em uma instância que poderíamos compreender como história de *longa duração* (Braudel, 1992), *id est*, o período das enormes estruturas mentais, seculares, que se dissolvem apenas muito lentamente. Perscrutar-se-á, adiante, um nível da história nacional enquadrado, segundo o conceito de Fernand Braudel (1992), pela *média duração*, o que compreende a economia e a sociedade em seus ciclos de produtos e de preços, bem como toda uma dinâmica do comércio cujo tempo abrange algumas décadas.

3.2. Um lugar para o poeta exilado, seu público, as ideias e os meios

Na consideração da posição social do literato e de seu público, é inelutável que se tenha anteposta a estrutura, ainda que rudimentar, do organismo social em que este se circunscreve.

Perante a lida do historiador, um recorte precisa ser definido. Este se apresenta nos seguintes moldes: o espaço da nação brasileira e a temporalidade do século XIX. A despeito da possibilidade do recorte se tornar mais específico, “afiado”, incorrer-se-ia no perigo de se perder o foco em pormenores que mais do que esclarecer a moldura almejada, a saber, a situação de Gonçalves Dias, de seu público, de suas perspectivas e meios de divulgação da obra na economia da produção literária nacional, em fins de identificar alguma influência desse *status quo* em sua poesia gótica. O biografismo seria apenas uma amarra forjada por uma coletânea de veleidades excêntricas, identificáveis em diversos registros sobre a vida de artistas, mas de pouco proveito à questão abordada.

O labor seguinte é, destarte, estabelecer um arcabouço de elementos da vida social que possam, eventualmente, condensar-se no nível mais decisivo do fazer poético: a estética. Descobertos esses traços sociológicos, poder-se-ia, para além de contextualizar a obra do maranhense, determinar as especificidades nacionais do Gótico.

Eis, por último, a ressurreição do que foi evocado na construção teórica desta lida, declarado há muito por Massaud Moisés (2012), de que a Literatura se constitui não simplesmente documento, registro de um período histórico-social, mas, em sincronia, testemunho, depoimento e, por que não, considerá-la como resultante também da memória. A consequência mais natural a essa proposição é de que a arte poética não apenas se encarna pelos elementos exteriores, mas que, a partir de seu âmago, a obra também se apresenta como meio de encarnação do exterior em si mesmo, desde os ossos. Ora, só se pensa em vampiros como espécie sexualmente excitante porque em algum momento na história – e bem se sabe que este momento teve seu ápice com a obra de Bram Stoker – a Literatura⁷⁰ assim os retratou, e ninguém negará que se continua a fazê-lo.⁷¹ É nesse ambivalente mecanismo de criações e

⁷⁰ Escreve William Hughes (1988, p. 240-241, tradução nossa): “Provavelmente não é exagero sugerir que a concepção moderna e não-acadêmica de vampiro é primeiramente visual e, em consequência, debitada às adaptações cinematográficas do romance de Bram Stoker de 1897, *Dracula*. A consistência estilística dos retratos filmicos do Conde, por atores como Bela Lugosi a Christopher Lee, Frank Langella e Garry Oldman, concretizaram uma imagem cultural do vampiro como soturno, nobre, sofisticado, mesmérico e, acima de tudo, erótico. A prevalência e popularidade dessa percepção efetivamente restringe o acesso ao vampiro literário, no qual a aceleração do Conde Drácula em um arquétipo tem estado no desperdício de caracterizações localizadas em outros lugares da literatura e da cultura popular”.

⁷¹ Basta que se observe a tremenda popularidade da série de livros *Twilight (Crepúsculo)* (2005-2008) e suas adaptações cinematográficas, bem como outras séries que possuem vampiros como mote condutor: *The Vampire diaries* (1991-2014) e suas adaptações para televisão, além produções feitas para televisão como *The originals* (2013-2018), spin-off da série *The Vampire Diaries*, *True Blood* (2008-2014), também adaptada de uma série de livros. Na cultura dos mangás, *Tokyo Gouhl* (2013-), atualiza o motivo dos seres noturnos canibais, que muitos pesquisadores já identificaram como efígies anteriores e inspiradoras das lendas de vampiros. Mais recentemente, no cinema, alguns filmes têm retomado a figura de Drácula como *The Last voyage of the Demeter* (2023) e *Refield* (2023), este último sob a roupagem de um pastiche.

(re)criações da Literatura e do imaginário que o social pode vir a compor o que há de mais íntimo do literário, conforme o crítico Antonio Candido (2023b) se pôs a experimentar.

Durante o século XIX, a economia nacional baseava-se amplamente nas grandes propriedades de terra, cuja força de trabalho vinha da atividade escravista. A herança do comércio do período colonial se estagnava devido à atividade parasita da metrópole portuguesa, que monopolizava a exportação do pouco que até então se produzia rudimentarmente. A grande reviravolta se dá com o aportamento da família real em 1808, vinda como parte de uma estratégia para impedir a dissolução do poder régio pela invasão francesa em terra portuguesa. Ao chegar no novo-mundo, o primeiro ato de Dom João VI é abrir os portos, anteriormente permitidos somente às embarcações portuguesas, para o comércio internacional. Serão profundos os efeitos desse ato, pelo qual o comércio será aquecido – embarcações de diversos países vêm ao litoral para negociar um amplo arcabouço de produtos: de simples vasos decorativos até pianos. A população abastada da capital se torna mais sofisticada, a família régia traz consigo o grandioso acervo da biblioteca real, funda-se o teatro, academias científicas, constroem-se prédios para acomodar o aparato burocrático recém-chegado.

Nesse amplo quadro, a estrutura socioeconômica se ramifica – além dos grandes proprietários de terra, há comerciantes que são pequenos ou grandes burgueses, burocratas que também podiam fazer parte da nobreza, militares, mestres artesãos que vendem os seus próprios produtos, escravizados, trabalhadores livres. É válido considerar que, nos estratos mais “elevados”, tais categorizações se entremeiam – políticos podem ser proprietários de terras ou comerciantes, nobres etc. A atividade literária, veja-se, desde os séculos coloniais até o período oitocentista nunca, de fato, “profissionalizou-se”. Ver-se-á que os literatos do período romântico, assim como os anteriores, exercerão sempre algum ofício mais escritor, muito embora na contemporaneidade sejam lembrados por seus escritos literários mais do que por suas outras atividades – Gonçalves Dias foi professor no colégio Dom Pedro II, no Rio de Janeiro, jornalista, pesquisador do Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro (IHGB); José de Alencar exerceu as funções de advogado e parlamentar; Machado de Assis foi jornalista e diretor de jornais. Isso para citar alguns dos casos mais proeminentes.

Gonçalves Dias, cuja origem remete a uma pequena burguesia – seu pai fora um português dono de armazém –, circunscreve-se, tão logo retorna de seus estudos em direito, bancados por um conjunto nomes abastados do Maranhão e por colegas da própria universidade, como parte da alta sociedade, apesar de suas condições, a grosso modo, não serem as melhores. Ao comentar uma carta de 1845 em que Gonçalves Dias solicita que seu melhor amigo,

Alexandre Teófilo, lhe compra alguns exemplares, a principal biógrafa do autor, Lúcia Miguel Pereira (2018, p. 87), escreve:

Não estaria então muito baldo de recursos para encomendar tantos livros? Da quantia que mandara, destinava a isso um terço. E por cinquenta mil réis queria essas obras todas... É verdade que cinquenta mil réis eram dinheiro, naquele tempo; como poderia ele gastar em literatura essa quantia, se não tinha do que viver, se estava em situação humilhante, devendo favores a D. Adelaide, que o julgava mal, obrigado a permanecer em meio hostil?

A situação de Gonçalves Dias na estrutura social do Império atingirá outro patamar quando é nomeado como professor de história e latim no prestigiado colégio Dom Pedro II, além de ser convidado a participar do IHGB, cujo maior patrono era o imperador. Gera-se, por fim, uma ligação mais estreita entre o poeta e o governo, de modo que, por livre arbítrio ou não, deve estar em concordância aos preceitos nacionalistas-conservadores do Estado que busca manter a coesão do território, especialmente durante meados do século XIX, em que diversas províncias abrigam movimentos separatistas e republicanos, cujos ideais remetem às revoluções inglesa e francesa.

Sob essa ótica, entende-se a figura indígena, símbolo do nacionalismo na obra do maranhense, como incorporadora do ser “brasileiro” *par exellence*. Por outro lado, a conexão entre o poeta e o governo imperial também suscita uma compreensão ambivalente de seu indianismo; o indígena figura, em suma, de dois modos: guerreiro e vítima. O primeiro, bem se sabe, é símbolo de pujança vernácula contra o colonizador português; é no segundo que se apresenta o enigma – pode figurar a desgraça do parasitismo e ganância portuguesa antes da Independência do Estado, assumindo uma função lusófoba, ou, como algumas interpretações mais recentes têm apontado,⁷² uma crítica velada à situação dos indígenas, na própria contemporaneidade do poeta. Por esse viés, o poeta exibe o Brasil Imperial, onde eles (os indígenas) ainda sofriam um forte processo descaracterização dos costumes, além da nuclearização em aldeamentos regidos pelos governos provinciais.

Uma crítica contundente à escravidão aparecerá no poema *Meditação* (1850), cuja publicação demorou bastante tempo. Pode-se pensar Gonçalves Dias, nesse cenário, como dotado de uma certa liberdade expressiva, mas que também se localiza em um certo nível de autocensura ou acomodações ideológicas devido ao seu cargo público. Por outro lado,

⁷² Essa noção figura em: *O indígena pelo olhar de Gonçalves Dias: uma representação multifacetada nas obras Primeiros Cantos e Segundos Cantos* (2021), por Eduardo Oliveira Melo e Raimundo Santos. Cf. Referências.

possuindo origens negras, conforme afirmam alguns biógrafos do poeta (Pereira, 2018; Leal, 1874), haveria mais uma razão para o seu constrangimento.

O literato, por fim, no Brasil dos oitocentos, é condicionado por expectativas das altas camadas da sociedade, em especial da coroa, de ser algo como um vulto criador e cristalizador do espírito nativista coletivo, dotado de uma aura artística, ao menos no plano ideal. Um outro exemplo dessa mesma natureza é Gonçalves de Magalhães, colega de Dias na criação da revista *Guanabara*, o qual, ao ter sua obra *A confederação dos Tamoyos (sic)* (1856), epopeia dedicada a Dom Pedro II, fortemente criticada por José de Alencar (na época, sob o pseudônimo de I. G.),⁷³ foi defendido e apoiado pelo Imperador.

É mister ter em conta que, se a expectativa para com os literatos se resumia a uma capacidade amplamente criadora e impactante, e, que os próprios literatos endossavam tais ideias, tecer esteticamente os eventos traumáticos coletivos da história de sua sociedade era uma possibilidade para o seu ofício, de modo que, partindo disso, desencadeiam-se motivos obscuros do Gótico como a morte, os fantasmas e s melancolia.

Essas temáticas, facilmente localizáveis nas obras de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Castro Alves, adentram no campo dos valores vigentes e das ideologias correntes no período. Para além do nacionalismo, retomado à exaustão pela crítica, é possível que os motes atinentes às almas vagantes e a morte estejam diretamente relacionados ao Cristianismo, religião oficial do Estado desde os tempos coloniais; a noção de Céu, Purgatório e Inferno, que adquire força tremenda a partir do fim do período feudal (Le Goff, 1984) e que ganha cristalização literária exemplar n'A *Divina Comédia* (Séc. XIV), de Dante Alighieri, se enraizou na Europa católica, e chega ao Brasil por intermédio da Companhia de Jesus, presente no território desde o aportamento ibérico e responsável pela educação estatal. Corrobora para a elucidação dessa perspectiva na poesia de Gonçalves Dias, a presença de poemas em seus *Primeiros Cantos* (1846) que sinalizam e louvam a Deus por uma nuance católica, como os hinos *Te deum*, *Ideia de Deus*, *O templo*, nos quais a estética do sublime compactua com a grandiosidade dos temas. Dão prova disso, além das epígrafes de Chateaubriand e de Dante em poemas do maranhense, sua tradução feita do canto IV da *Divina Comédia*.⁷⁴

⁷³ Cf. Referências.

⁷⁴ Cf. DIAS, G. **Obras Postumus de A. Gonçalves Dias**: precedidas de uma notícia sobre sua vida e obra pelo Dr. Antonio Henriques Leal. Vol. II. S, Luiz, 1867. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4179>. Acesso em: 10 ago. 2023.

É curioso notar que, se no Gótico inglês setecentista os elementos transcedentes da religião foram empregados como meio de subverter os padrões racionalistas de um país fortemente protestante, no Brasil, esses elementos soam bem mais afeiçoados, visto que noções de inferno, pecado, confissão, purgatório, alma, espírito, danação, estavam enraizadas no imaginário popular desde os primórdios e eram constantemente retomados por eventos como a inquisição, procissões e festividades juninas, herdadas dos lusitanos.

Em contrapartida, é preciso ressaltar, no delineio das ideias e perspectivas circulantes no século XIX, um certo misticismo, que por vezes, beira o satânico, e interessa muito aos românticos brasileiros como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Bernardo Guimarães. Essa tendência, ao que parece, provém do Romantismo inglês, impregnada de notas obscuras que invadem a seara do Gótico, tendo por principal divulgador o inveterado Lord Byron, mas que encontra semelhantes em Percy Shelley e William Blake (Schock, 2003). No primeiro, para o qual o motivo satânico foi empregado como forma de sátira política e subversão temática, também lhe serviu como meio de alimentar a própria imagem de romântico boêmio, suicida, que tomava suas bebidas em um crânio humano. Acerca das aproximações entre sua obra e biografia, escreve Carpeaux (2008, p. 107, grifos do autor):

No sombrio drama lírico *Manfred*, o herói poético e sinistro vai para o Inferno. Não era difícil identificar esse personagem com o próprio poeta; e ninguém se admirou quando em *Cain* se levantaram acusações luciféricas contra o criador e o seu Universo. Byron, que sabia a fundo a arte de “se mettre-en-scène”, fez muito para manter a auréola lendária em torno de sua cabeça bela e pálida de um nobre Lord, rebelde contra as convenções morais da sua terra, excluído da sociedade humana por um crime misterioso, perpetrado no passado – falava-se das relações incestuosas com a meia-irmã. O divórcio repentino, exigido por *lady* Byron, pareceu confirmar os boatos.

Enquanto modelo, o desajustado inglês ganhará fortes ecos na poesia nacional, especialmente em meados do século no desenvolvimento da vida literária de São Paulo, que se dá, mormente, por estudantes. O culto à morte, ao exagero, ao hedonismo e à solidão se tornam meio de identificação desses grupos (Candido, 2023d), no entanto, é preciso ressaltar que mais do que inspiração para vida prática, indivíduos como Álvares de Azevedo possuem em Byron um arquétipo para a farsa, mais dissimulando uma vida de perdição, do que, de fato, incorporando-a (Maia, 2012).

Nesse interim, Gonçalves Dias, a despeito de ser pouco memorado por esse aspecto, é também afetado por tal perspectiva, de modo que não lhe faltam epígrafes de Byron em seus poemas, como em *A tarde, Sonho, A história e Quando nas horas*. O teor macabro/satânico de origem inglesa funcionará como elemento contrastante e complementar da religiosidade católica transcendente que lhe caracteriza os versos líricos e os hinos. A seção de poesias intitulada *Visões*, nos *Primeiros Cantos* (1846), é o mais abrangente receptáculo dessa faceta,

em que figuram imagens que vão de esqueletos e fantasmas murmurantes até auspícios do terrível destino dos homens.

É preciso considerar, a essa altura, a possibilidade de influência dos meios de transmissão da obra. Conforme Antonio Candido (2023b), esses meios de transmissão influem decisivamente na forma, leia-se estrutura ou formato, desde a disposição dos versos e das estrofes, até o aparato físico – livro, cordel, declamação, cantiga, etc.; sendo que a forma de comunicação material também é capaz de definir o público, restringindo ou possibilitando o acesso à literatura. De uma perspectiva material, a forma que rege a poesia gonçalvina está em consonância ao período e à situação material do país. O livro como códex, introduzido desde o século XVIII, feito por impressão tipográfica, apresentou sérias dificuldades de se firmar enquanto produto no Brasil. Não por concorrer com outros meios, mas pela forte censura que lhe fora imposta ao longo dos anos, especialmente pela metrópole no período colonial, no intento de impedir o desenvolvimento do comércio local e a livre circulação de ideias. Destarte, o comércio livreiro na Terra de Santa Cruz, durante muito tempo, sobreviveu por meio do contrabando. No século XIX, com o estabelecimento da família real, as tipografias multiplicam-se, prelos são importados da Inglaterra e da França, de forma que as livrarias também se multiplicam – embora ainda escassas –, sendo o Rio de Janeiro, um polo para esse tipo de comércio (Hallewell, 2017).

Se antes, para que se publicasse algo concebido em terras brasileiras, era necessário ir a Portugal, nos oitocentos, a publicação torna-se possível, porém limitada pelos custos da impressão. Autores acabam por custear a publicação de suas obras, como fez Gonçalves Dias. Todavia, é preciso notar que os lucros obtidos por um escritor naquele período eram bastante limitados, especialmente quando se leva em conta o número escasso de indivíduos alfabetizados e com poder financeiro de adquirir livros; durante o Império, somente cerca de 19% da população era alfabetizada (Amorim *et al.*, 2022). A impossibilidade de escritores se sustentarem apenas com a publicação de suas obras por editoras como a de Paula Brito, no Rio de Janeiro, pela qual Gonçalves Dias publicou os seus *Últimos Cantos* (1851), era a condição distintiva dos escritores brasileiros no século XIX:

Não se deve imaginar que aquilo que um escritor provavelmente recebia de Paula Brito pela publicação de sua obra fosse suficiente para lhe proporcionar uma vida *medianamente* confortável: o mercado ainda era muito limitado para tal. No entanto, raramente isso era necessário, porque, uma vez tendo conquistado uma certa fama, um escritor de talento tinha grandes possibilidades de obter uma sinecure do governo. Era este o resultado frequente do interesse de pessoal de dom Pedro II no estímulo à literatura nacional, mas o número de autores que usufruíam de cargos públicos destinados a proporcioná-lhes amplo lazer para poderem dedicar-se a seus escritos foi considerável, pelo menos até o final da República Velha (1930) (Hallewell, 2017, p. 177, grifo do autor).

Decerto, as condições do público afetavam o lugar social do literato e também de sua obra. Destarte, poder-se-ia levantar o fato de que o poeta, a despeito de sua aura romântica do “gênio”, desbravador da arte, que cria suas próprias regras e é portador de infinita criatividade, também deveria buscar agradar ao público e a crítica, como deveras o fez Gonçalves Dias com os *Primeiros Cantos* (1846), cuja prova é a memorável crítica tecida por Alexandre Herculano,⁷⁵ importante voz da literatura portuguesa do período. Daí que os aspectos mais sombrios da obra literária, especialmente aqueles que remetem a Byron, artesão do gótico, podem, além de suprir os anseios psicológicos e culturais do contexto social, ser uma expectativa, uma moda que, se presente, geraria maior interesse pela obra. Essa perspectiva é possível à medida que o boêmio inglês foi um sucesso por toda Europa deveras.

No que concerne aos aspectos imateriais dos meios de transmissão, destaca-se o trânsito que o poeta maranhense fez nos versos, de monossílabos à dodecassílabos, além de formas poemáticas diversas. Na poesia inglesa, a forma medieval que se destacou foi a balada, empregada pelos românticos que flirtaram com o gótico, como Lord Byron, Percy Shelley e Samuel Taylor Coleridge, este último reconhecido pela estranha *A balada do velho marinheiro* (1792). Esse retorno à forma do período feudal, é o equivalente, na poesia, do retorno às características do romance de cavalaria na ficção. No contexto brasileiro, e posto o amplo arcabouço de possibilidades de metros que Gonçalves Dias dominava, o emprego de metros como a redondilha maior em poemas como *A morte* e *Fantasma*, poemas de teor macabro, insere-os não no medievalismo heroico romântico, mas na busca por restaurar formas arcaicas de modo a empregar o passado como meio de gerar angústia e medo como é característico do Gótico.

Esboçados esses fatores da vida social, poder-se-á, como derradeiro evento, especificar-se ainda mais na identificação do Gótico na poesia de Gonçalves Dias. O nível literário é a última lente do microscópio que esta investigação é de fato. Nesta lida, por meio de uma especular leitura dos elementos que constituem a poesia gonçalvina em seus infinitos nuances de significação, à luz das teorias expressas, revelar-se-á, em última instância, perspectivas para que se possa refletir a presença das condições sociais até então registradas nas manifestações do gênero gótico na obra do poeta maranhense.

⁷⁵ Cf. HERCULANO, A. *Futuro litterario de Portugal e do Brazil por occasião da leitura dos Primeiros Cantos: poezias do sr. A. Gonçalves Dias. In: DIAS, G. *Cantos*: collecção de poezias. 2. Ed. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857. p. VIII-XVIII.*

3.3. O canto do piaga

*Esta é a terra morta
 Esta é a terra dos cactos
 Aqui as imagens de pedra
 São criadas, aqui recebem
 A súplica da mão de um homem morto
 Sob o brilho de um astro em
 desaparição.*

T. S. Eliot, *Os homens ocos*.⁷⁶

O trágico conflito do processo colonizador, ainda em potência, é o agouro presente, em *O canto do piaga*, poema que faz parte do arcabouço ao qual o poeta deu o nome de *Poesias americanas*. Neste texto, é possível se identificar um olhar afetado pelo medo, pela angústia e pelo horror, que são figurações tipicamente góticas. Dessa forma, um verniz histórico-mítico encobre por inteiro o teor macabro e desalentador do poema. O fio condutor é o Eu-poético-indígena, mais especificamente, um pajé,⁷⁷ que recebe a visita de uma estranha entidade, que tem por objetivo lhe dar presságio dos acontecimentos vindouros, a chegada de um “monstro” que trará a ruína ao seu povo.

O poema está disposto em três partes: na primeira, é apresentado o piaga em um recinto soturno, no qual o fantasma se deixa ver; no segundo e no terceiro, o fantasma toma a palavra questionando se o piaga não vê os sinais da futura derrocada de seu povo e lamenta isso. De antemão é útil alentar o teor narrativo do poema, apesar de seu ritmo e melodia bem marcados, o que se ressalta pelo predomínio de eneassílabos, cuja extensão possibilita o emprego de mais palavras ao invés da condensação.

A estrofe inicial é aberta por uma interjeição que irá ecoar por todo poema: “Ó Guerreiros da Taba sagrada, / Ó Guerreiros da Tribo Tupi, / Falam Deuses nos cantos do Piaga, / Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.” (Dias, 2000, p. 10). Essa interjeição é uma convocação, um chamado, um meio de assegurar que todos ouvirão o “canto”, o que, logo de início, causa uma sensação de urgência e de tensão, o que se agrava pelo chamado ser voltado aos “guerreiros”. Ora, os guerreiros são aqueles que defendem, são a própria segurança, o alento de uma comunidade, isto posto, convocá-los prenuncia um conflito; ainda nesse sentido, a “[...] Taba

⁷⁶ No original: “This is the dead land / This is cactus land / Here the stone images / Are raised, here they receive / The supplication of a dead man’s hand / Under the twinkle of a fading star”. Tradução de Caetano W. Galindo.

⁷⁷ Dias grava como “piaga”, pois, segundo o mesmo, nas notas às *Poesias Americanas*, essa forma “[...]” mais se confirma a nossa pronúncia [...]” (Dias, 1846, p. 30).

sagrada”, remete ao lar, ao grupo e à comunhão entre os indivíduos. Esse teor de reunião também se denota no terceiro verso, que o faz de modo explícito.

O piaga é, segundo a nota que Dias (1846, p. 30) insere no poema, “[...] ao mesmo tempo o Sacerdote e o Medico, Augure e o Cantor dos indigenas do Brazil e d’outras partes da America” (*sic*). Configura-se, portanto, enquanto a ligação entre o terreno e o transcendental, é uma ponte pela qual os desígnios das divindades chegam aos mortais. Desse modo, há toda uma atmosfera de preparação para a mensagem que será declamada. O emprego do modo imperativo – “[...] meus cantos ouvi” – evoca a seriedade e a iminência do agouro. Doravante, contará o piaga, sua história:

Esta noite – era a lua já morta –
Anhangá me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna que habito
Rouca voz começou-me a chamar.

Abro os olhos, inquieto, medroso,
Manitôs! Que prodígios que eu vi!
Arde o pau de resina fumosa,
Não fui eu – não fui eu, que o acendi! (Dias, 2000, p. 10).

Observe-se o primeiro verso, o uso do pronome demonstrativo “esta” para o substantivo “noite” ressalta que os fatos contados ocorreram há pouco tempo, como se tivessem acabado de se passar, daí a urgência de revelar a mensagem aos demais; logo depois o eu faz uso do pretérito, “era”, inserindo-se, de fato, no que se passou. O espaço é, então, apresentado – uma noite mais escura do que se pode conceber, pois a lua estava “morta”, de modo que se supõe nenhuma luz; para além do sentido físico, não haver lua, simbolicamente sugere o domínio total da escuridão, e com ela aquilo que é mais angustiante, o que não pode ser visto e que não se revela; a noite sem luz é a morte. Um dos medos primordiais dos homens, Jean Delumeau (2009, p. 138) assegura “Fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite por cúmplice”.

A literatura gótica não deixou de elaborar amiúde a noite como recurso para atingir seus efeitos amedrontadores, em *Drácula* (1897), ao seguir viagem ao castelo do Conde, Jonathan Harker se depara com a escuridão constante das estradas: “Logo estávamos cobertos por árvores, que alguns trechos formavam arcos sobre a estrada pelos quais passávamos como que através de um túnel” (Stoker, 2015, p. 40), “Foi quando uma nuvem pesada passou pela face da lua, e voltamos a mergulhar na escuridão” (Stoker, 2015, p. 42).

O piaga tem o seu sono perturbado pela entidade Anhangá, que segundo a notação de Gonçalves Dias (1846, p. 31, grifos do autor) é o “[...] genio do mal – o mesmo que Léry chama

de *Aignan*, e Hans Stade *Ingange*" (*sic*).⁷⁸ Se a entidade do mal impede o piaga de sonhar, deve-se, com efeito, considerar que se trata de um relato verídico, pois não se abre espaço para dúvida. O sonho evoca um mundo fantasioso, muitas vezes, jubiloso, repleto de deleites, contrastante à realidade fria e rude, como será demonstrado.

Ainda com relação ao espaço evocado, destaca-se a “horrível caverna”, em que o piaga se encontra. Materialmente, a caverna é um ambiente que funciona como uma fortaleza, um manto de pedra, que serve de abrigo contra a chuva, os animais, etc; por conseguinte, ao se flertar com a possibilidade de um Gótico nacional, transportado aos tempos imemoriais da colônia, a caverna é o mais próximo que as populações indígenas poderiam ter de um castelo, efígie de valor acentuado para a construção do gênero Gótico, *vide O castelo Otranto e Drácula*, em que o castelo, no passado, fortaleza contra os perigos externos se torna, ele mesmo, ambiente de perigo e medo, uma prisão na qual se revelam os mais absurdos eventos, bem como está para se tornar a caverna para o piaga. Ademais, a caverna pode também sugerir o desconhecido, o obscuro, a dúvida, o que contribui ainda mais para o terror em que se constitui essa estrofe.

A entidade se manifesta por uma voz gasta, antiga e vil, convocando o eu para o seu discurso tenebroso. Incapaz de adentrar nos sonhos, o eu desperta, “[...] abro os olhos [...]” (Dias, 2000, p. 10); recuperando o teor metafórico dessa expressão – não se trata somente de fisicamente “acordar”, mas de tornar-se suscetível a compreender, absorver, internalizar as revelações que vêm logo adiante. O ritmo em anapesto – formação de duas sílabas átonas seguidas por uma tônica – perfaz uma marcha constante e contribui para a atmosfera tensa, como tambores em um ritual obscuro – “eis na hoRRÍvel caVERna, que haBIto, / rouca VOZ comeÇOU-me a chaMAR. / abro os Olhos, inQUIeto, meDROso” (*sic*) (Dias, 2000, p. 10, grifo nosso).⁷⁹

O piaga exclama, denotando seu espanto, aos Manitôs, que são “[...] uns como penantes que os indios veneravão. O seu despparecimento augurava calamidade sobre a tribu de que elles houvessem desertado” (*sic*) (Dias, 1846, p. 31), por serem entidades sobrenaturais, e o piaga ser o único indivíduo que tem acesso a eles, finda por convocá-los, de modo a assegurar que nenhum mal estivesse à espreita, o que não evita o medo que lhe invade e se esclarece em sua exclamação: o “prodígio” é o inacreditável, o sobrenatural, até mesmo o estranho e o abjeto, que conduz ao medo, ao espanto e à curiosidade.

⁷⁸ Alfred Metraux (1979) há muito notou o equívoco dos jesuítas do período colonial ao identificar essa entidade ao diabo do cristianismo. Cf. Referências.

⁷⁹ Nos trechos em que se busca indicar a duração das sílabas, opta-se por referenciar edições com a grafia atualizada como forma de facilitar a compreensão dos fonemas. Cf. Referências.

O ambiente entrega a presença sobrenatural, uma tocha se acende repentinamente. Instaura-se, nesse momento, uma dissonância, a luz da tocha em oposição às trevas da caverna e da noite. Nesse contexto, a chama simboliza a iluminação, o conhecimento que está prestes a ser transmitido ao piaga, que será retirado das sombras, isto é, da insciência acerca da própria condição. É então que, de fato, o fantasma se manifesta por inteiro:

Eis rebenta a meus pés um fantasma,
Um fantasma d'imensa extensão;
Liso crânio repousa ao meu lado,
Feia cobra se enrosca no chão.

O meu sangue gelou-se nas veias,
Todo inteiro – ossos, carnes – tremi,
Frio horror me coou pelos membros,
Frio vento no rosto senti (Dias, 2000, p. 10-11).

Em um ato ascensional, o fantasma surge do chão, indicado sua origem inferior, relacionada à terra, à natureza e aos mortos, corroborando para a imagem de sua profunda sabedoria. Sua figura é acompanhada pelo súbito aparecimento de um crânio, objeto que antes fora um ser humano, evocando a efemeridade da vida, a morte, a destruição; soa como uma antecipação do holocausto que se abaterá sobre a tribo. A caveira foi imortalizada na literatura gótica com a ironia macabra do poema de Lord Byron, *Lines inscribed upon a cup formed from a skull*,⁸⁰ em que se lê: “Onde uma vez minha astúcia, talvez, brilhou, / Em auxílio dos outros deixe-me brilhar; / E quando, oh! nossos miolos estiverem desfeitos, / Que substituto mais nobre que o vinho?” (Byron, 1852, p. 390, tradução nossa).⁸¹ Também o acompanha o fantasma, uma serpente, que remete à traição, ao ardil, ao mal latente que será introduzido nesse mundo intocado, tal como no livro de Gênesis (3, 4-5): “A serpente disse então à mulher: ‘Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal’”. Outra possibilidade metafórica para essa serpente é, considerando seu movimento espiral no chão, é o símbolo Ouroboros, representação do conceito de eternidade, a ideia da circularidade dos eventos no tempo, do eterno retorno, da destruição à reconstrução, que se repete *ad infinitum*.

O medo reivindica, enfim, seu lugar no corpo do piaga. As referências ao “frio”, ao “gelo”, exibem a inércia do eu diante da aparição; o “sangue” que gela, é a própria vida em situação antinatural, parada. Os “ossos” e a “carne” entregam um teor visceral à estrofe, como que lembrando a materialidade e, por conseguinte, que o corpo é efêmero, perecível.

⁸⁰ Em português: “Versos inscritos em uma xícara formada de uma caveira”

⁸¹ Em inglês: “Where once my wit, perchance, hath shone, / In aid of others’ let me Shine; / And When, alas! our brains are gone, / What nobler substitute than wine?”.

Na segunda parte, o espectro revela os sinais para o fado terrível, questionando o piaga:

Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Porque dormes? O sacro instrumento
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
Toda face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Seus estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem – vergar-se e gemer,
Nem lua entre nuvens de fogo,
Qual em vestes de sangue, nascer? (Dias, 2000, p. 11).

O questionamento acerca do sono desvela mais do que se pode crer à primeira vista. Se o piaga dorme, está a ignorar sua função como sujeito que media o mundo material e o imaterial, de modo que não será capaz de apreender os sinais que a instância sobrenatural lhe encaminha. O primeiro indício é o movimento súbito do “sacro instrumento”, que em nota o poeta revela ser “O Maracá” (Dias, 1846, p. 31). No entanto, isso não revela muito acerca do fato de o fantasma o mencionar enquanto um dos indícios do destino por vir. Em nota à menção do instrumento em uma outra *Poesia americana, O canto do guerreiro*, Gonçalves Dias (1846, p. 30-31, grifo do autor) escreve o seguinte:

[...] entre os Indios, o instrumento sagrado, como Psalterio entre os Hebreus, ou o Orgão entre os Christãos; era uma cabaça crivada, cheia de pedras ou buzios, e atravessada por um hastil ornado de pennas multi-cores, que lhe servia de cabo. O antigo viajante Roloux Baro testemunha da veneração que os Indios lhe tributavão, chamava a “*Le diable porté dans une calebasse*” o diabo dentro d’uma cabaça. A esta palavra vão alguns modernos buscar a etymologia da palavra – America (*sic*).

Poder-se-ia, uma vez que se reconhece o teor sagrado desse instrumento, sugerir que, ao mover-se por conta própria, está por sinalizar uma atividade sobrenatural, algum movimento do além, um alerta, para o qual o piaga deveria se atentar. O presságio vindouro propõe uma imagem dual, em que o sol, que evoca a luz, o calor, a energia e, em última instância, a vida, é obstruído por nuvens obscuras, que somam um teor de tempestade, caos, desastre e morte; mas há, igualmente, um tom melancólico, indolente, que volve em tristeza, desesperança, bem como se mostrará a condição da tribo Tupi segundo o fantasma.

Em seguida, a coruja, um animal de hábitos noturnos, age durante o dia. Essa evocação, por si mesma, insere um desconforto e um descompasso na ordem natural das coisas. A caracterização da mesma coruja como “torva” insere à mesma, uma roupagem mais agressiva e sombria, para o que corrobora a evocação do “estríduo” agudo, ardente, afiado, o que talvez remeta a um alarme ou uma sirene, objetos que sinalizam uma desordem. Ainda, seguindo a

tendência antinatural do presságio que lhe precedeu; as árvores dobram-se apesar de não ocorrer nenhum fator externo. A “coma” é a união das árvores, e é, portanto, uma comunhão de vidas, de raízes, ou seja, de origens, de ancestrais, que, agora, são vergadas, ou seja, dobradas, subjugadas, sobrepostas, derrotadas, enfraquecidas, o que, novamente, remete ao destino das populações indígenas. Não é por acaso que, o fantasma às humaniza, pois “gemem”, em lamento, tristeza e perda.

O derradeiro sinal é demasiado grandioso. A lua entre nuvens flamejantes – a única fonte de luz, de esperança, de vida na noite está “entre”, no intermédio, no limite, na fronteira, de duas nuvens em chamas. Atente-se à estranha imagem apresentada – as nuvens em geral remetem à tranquilidade, à lentidão, à maciez, todavia, estas são revestidas de fogo, o próprio elemento resultante da combustão, a consumação da matéria, a própria arruinação violenta da matéria. Essa figura é comparada, amplificando sua potência metafórica, a “vestes de sangue”; as vestes retomam a leveza perdida, uma delicadeza fina, enquanto o “sangue” remete a uma ferida, mágoa, dor, ressaltando a angústia e o medo.

Como se vê, as imagens da coma, dos bosques a se dobrar e da lua entre nuvens de fogo são apresentadas no intento de gerar terror em alta escala, uma vez que essas características são comuns ao sublime, efeito constantemente almejado no Gótico. Segundo Edmund Burke (1998, p. 66, tradução nossa): “Grandiosidade de dimensão é uma poderosa causa do sublime”, uma vez que se sobrepõe ao indivíduo, lembrando-o de sua pequenez e fragilidade. Essa vastidão se revela igualmente nas paisagens retratadas na literatura obscura, como no poema *Darkness*, de Lord Byron:

Eu tive um sonho, que não era todo um sonho.
O brilhante sol estava extinto, e todas as estrelas
Vagavam obscuras no espaço eterno,
Sem fulgor, sem caminho, e a Terra gelada
Girando cega e sombreando no ar sem Lua (Byron, 1852, p. 460, tradução nossa)⁸²

Constitui-se, por fim, todo um cenário de cunho apocalíptico. A destruição bate à porta e o espectro reafirma a cegueira do piaga para com os indícios: “E tu dormes, ó Piaga divino! / E Anhangá te proíbe sonhar! / E tu dormes, ó Piaga, e não sabes, / E não pode augúrios cantar?!” (Dias, 2000, p. 11); as exclamações reiteram a ansiedade e o teor de urgência. A segunda parte é encerrada ao comando do fantasma – note-se o uso do modo imperativo – “Ouve o anúncio do horrendo fantasma, / Ouve os sons do fiel Maracá; / Manitôs já fugiram da Taba! / Ó

⁸² Em inglês: “I had a dream, which not all a dream. / The bright sun extinguish’d, and the stars / Did wander darkling in the eternal space, / Rayless, and pathless, and in the icy Earth/Swung blind and blackening in the moonless air”.

desgraça! ó ruina! ó Tupá!” (Dias, 2000, p. 11-12). Há novamente o emprego de exclamações; o fantasma se define como “horrendo”, suscitando, ambigamente, sua grandeza ameaçadora, que desemboca em superioridade, mas também o horror que inspira, de forma que mais uma vez o sublime está discriminado no poema. Não se pode desconsiderar que Gonçalves Dias, ao optar por um grande fantasma, aproximou-se, em certo grau, da escolha feita por Horace Walpole, ao inserir um fantasma gigante em sua narrativa:

[...] eu corri de volta também, e disse, é o fantasma? O fantasma! Não, não, disse Diego, e seus cabelos arrepiaram até o fim – é um gigante, creio eu; ele está todo vestido de uma armadura, pois vi seu pé e parte de sua perna, e são tão grandes quanto o elmo abaixo na corte (Walpole, 20001, p. 32, tradução nossa).⁸³

Os maracás aparecem novamente em sua função sagrada, e os Manitôs, de fato, não estão mais presentes, de sorte que, como foi proposto nas notas de Gonçalves Dias ao poema, o flagelo da tribo está cada vez mais próximo. No último verso, um forte lamento é expresso pelo fantasma, apelando a Tupá – “Topá ou Topan – Deus – o ente immenso, incomprehensivel e todo poderoso – o genio do bem, como Anhangá o do mal” (*sic*) (Dias, 1846, p. 32) –, instituindo mais uma dualidade: se Anhangá, impede o piaga de sonhar, prejudicando-o, Tupá é entidade que deve lhe restituir a bonança perante a ameaça iminente. A força desse pranto se faz ver na melodia bem marcada do último verso, ritmado por anapestos, que utiliza em demasia vogais mais abertas (/ó/, /a/) bem alternadas com as que soam fechadas (/u/, /e/, /i/), tanto nas sílabas longas, quanto nas curtas; essa força igualmente provém da assonância da vogal /a/ que se inicia no penúltimo verso e permanece até o último.

Na parte final de o *Canto do Piaga*, o assustador visitante, revela, finalmente, o que se passará com a tribo Tupi muito em breve. A chegada dos portugueses será metamorfoseada pelo eu-poético-indígena em uma figura terrificante e colossal. Para tanto, joga com imagens que incitam o senso de vastidão e grandiosidade, acarretando um tom épico. O primeiro passo para essa construção é introduzir o mar: “Pelas ondas do mar sem limites / Basta selva, sem folhas, i vem; / Hartos troncos, robustos, gigantes; / Vossas matas tais monstros contêm” (Dias, 2000, p. 12). As possibilidades metafóricas do mar são vastas; o mar é o fim da terra, da segurança humana, incapaz de ser apreendido pela visão, ou de ser controlado, abriga o desconhecido, o inexplorado, o obscuro, o não revelado, de modo que suscita pavor, não é por acaso que durante muito tempo foi motivo de medo na história da humanidade. O emprego da locução adjetiva “sem limites” para o mar, ressalta, ainda mais, a noção de sua opulência, pois

⁸³ Em inglês: “[...] I ran back too, and said, Is it the ghost? The ghost! No, no, said Diego, na his hair stood on end – it is a giant, I belive; he is all clad in Armour, for I saw his foot and parto f his leg, and they are as large as the helmet below in the court”.

é infinito. Os mastros do navio serão vistos como troncos de árvores frondosas, assim como aquelas existentes em terra firme, mas sem folhas, o que denota a incompletude desse ser; novamente o senso de grandeza é sugerido pelos adjetivos “hartos” (vastos), “gigantes”, “robustos”. A incompletude segue nos próximos versos. Elementos naturais incompletos: “Traz embira dos cimos pendente / – Brenha espessa de vário cipó – / Desses brenhas contêm vossas matas, / Tais e quais, mas com folhas; – é só!” (Dias, 2000, p. 12).

A caravela é apresentada do seguinte modo: “Negro monstro os sustenta por baixo / Brancas asas abrindo ao tufão, / Como bando de cândidas aves, / Que nos ares pairando – lá vão” (Dias, 2000, p. 12). A evocação da cor escura para a madeira do casco evoca sombras, a impossibilidade de distinguir exatamente o que se apresenta, e, portanto, o desconhecido; as velas são exibidas como asas – as asas conseguintemente possibilitam a um ser voar, voar permite que se vá para qualquer lugar por conta própria, daí um sentido de liberdade, podendo desembocar em impetuosidade, anarquia contra qualquer ordem. Além disso, asas, apesar de serem lembradas como pertencentes aos pássaros e aos anjos, também pertencem a predadores como morcegos e águias. Mitologicamente, muitas feras violentas possuem asas, como é o caso das esfinges, grifos, harpias; as gárgulas de construções góticas como a Igreja de Notre Dame possuem asas semelhantes às de morcegos. Essas asas, diz o eu-poético, se abrem ao tufão, que remete a uma tempestade, ou seja, ao caos, à ruína. A noção de grandiosidade acerca das asas do monstro também se faz presente na comparação das mesmas com muitas aves voando pelos “ares”, cujo teor metafórico remete ao infinito.

Adiante, revela-se a origem marinha do monstro pelos versos: “Oh! Quem foi das entranhas das águas, / O marinho arcabouço arrancar? / Nossas terras demanda, fareja... / Esse monstro...– que vem cá buscar?” (Dias, 2000, p. 12). As “entradas” sugerem que o monstro foi “parido”, ou seja, expulso, expelido, o que pode incitar a noção de abjeto, algo terrível, outrossim pressupõe esse monstro como algo visceral. O emprego do substantivo “arcabouço” incita a grandiosidade, o extraordinário, e com isso, o estranho, obscuro, assustador; esse arcabouço arrancando às próprias fundações do oceano, que é retirado à força, envolve rudeza e brutalidade, mais uma vez, sugerindo a ideia de que esse monstro nasce de um parto do mar.

A natureza animalesca desse monstro está patente no emprego verbo “farejar” para as intenções desse ser para com a terra dos Tupi. As reticências no discurso do eu-poético são a mais pura tensão que lhe domina, a hesitação nascida do medo que essa imagem horrenda induz. Os anseios, desejos, vontades e deleites que estão presentes em seu interior são sugeridos pelo verbo “buscar”. O fantasma mais uma vez se certifica da cegueira do piaga, questionando retoricamente se este não tem ideia do que esse monstro cogita, e depois revela rudemente o

fado que o espera – “Não sabeis o que o monstro procura? / Não sabeis a que vem, o que quer? / Vem matar vossos bravos guerreiros, / Vem roubar-vos a filha, a mulher” (Dias, 2000, p. 12). A morte dos guerreiros, símbolos de força, proteção, justiça, unidade, é a própria aniquilação da ordem até então vigente para os Tupi. Os roubos da filha e da mulher representam um profundo rompimento de laços tão íntimos que se traduzem no sangue, na palavra, na verdade, no amor e no sacrifício; a dissolução desses laços é igualmente a dissolução da unidade nuclear da existência de um povo, visto que, qualquer comunidade se inicia no estabelecimento de alianças entre várias famílias. Em suma, o que se apresenta nessa estrofe, é o perecimento de uma sociedade inteira em seus fundamentos mais sólidos.

A revelação continua:

Vem trazer-vos crueza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar Manitôs, Maracá.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer,
Hão-de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser.

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se,
Vendo os vossos quão poucos serão (Dias, 2000, p. 12-13).

O tom trágico domina a subjetividade desses versos, o desastre se compõe com vivacidade. A repetição do verbo “vem” seguido de ações atrozes, iniciado na estrofe anterior, reforça a extensão do desastre, que parece nunca findar. Anhangá surge novamente associado às monstruosidades aniquiladoras, os “dons”, presentes, recursos, ferramentas do mal, são por ele concedidos aos visitantes terríveis. É mister observar que esta palavra, “dom”, que possui, em geral, um sentido denotativo áureo, sendo concedido à clérigos e a nobres, bem como associado à graça, e à bem-aventurança, é aqui associado à maldade, implicando em uma perversão do seu sentido original, o que se ajusta bem à natureza de Anhangá.

A destruição da maça, arma de guerra, símbolo de força, poder, violência, remete ao fim da pujança guerreira dos Tupi, enquanto a perda dos maracás, instrumento já dito sagrado, expõe o fim de suas crenças, que serão apagadas com a chegada dos invasores. De uma perspectiva mais ampla, ambos os objetos, em seu teor fálico, destroçados, indicam a impotência das populações autóctones perante a força da ameaça próxima. Com efeito, o rompimento desses objetos é incorporado na aliteração do fonema /r/, “trazer”, “cruel”, “cruéis”, “quebrar”, “profanar”, que soa como o britar dos mesmos.

A estrofe seguinte aborda o fim da liberdade, com a escravização dessas populações condensada na figura das “algemas pesadas”, como que uma dor a ser suportada, mas que, quer sim quer não, leva, inevitavelmente à morte do indivíduo. O adjetivo “pesadas”, situa o fardo a ser carregado, que impõe dor, mágoa, que conduz a um vazio desencorajador de qualquer forma de revidar. Como consequência da preponderância desses monstros, “Hão de os velhos servirem de escravos” (Dias, 1846, p. 18); aqueles que representam os costumes, a sabedoria a temperança condensada, serão aprisionados. Outrossim, a prisão do piaga, aquele que conhece os segredos ocultos do mundo, que intermedia o natural e o sobrenatural, ponte, caminho, é também a morte das relações dessas populações para com suas entidades divinas. O tema do cessamento da liberdade é uma constante nas narrativas góticas. Em *Drácula* (1897), o conde aprisiona Jonathan Harker, advogado que cuida de suas transações econômicas em Londres, no intento de apreender os costumes ingleses; em *O castelo de Otranto* (1764), Manfred quer manter Isabela em seu castelo, para com ela se casar e perpetuar sua linhagem, vencendo assim a profecia que garante a perda de sua posição de poder no trono.

A consequência natural de uma ruína, que atinge as mais variadas instâncias de uma sociedade – a religião, a família, as instituições –, é a fuga, que remete ao medo, à sobrevivência e à perpetuação apesar das condições desfavoráveis. Esse êxodo, de uma terra abundante em recursos, devido à introdução da essência maligna, representada na ligação entre esse monstro vindouro e Anhangá, alude, inevitavelmente, à expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden (de certo modo, às avessas): “Ele baniu o homem e colocou diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida” (Gênesis, 3, 24). Ao invés dos querubins, o que lhes impede o retorno são as bestas e Anhangá. Ou mesmo ao estágio mítico que Joseph Campbell (2010) identificou como a descida aos níveis inferiores do ser, que se repete nas mais diversas narrativas, desde a epopeia suméria de Gilgamesh, a ocasião em que Jonas é engolido pela baleia e se encontra nas profundezas do oceano, a própria descida de Dante aos ciclos mais baixos do inferno, até os deuses gregos, que são engolidos por Cronos:

A ideia de que a passagem do limiar mágico permite o acesso a uma esfera de renascimento é representada pela imagem simbólica da barriga, vasta como o mundo, de uma baleia. Os heróis, ao invés de superar o poder do limiar ou entre em um acordo com ele, é entranhado no desconhecido e parece ter sucumbido à morte (Campbell, 2010, p. 85, tradução nossa).⁸⁴

Nesse sentido, basta que se considere o lugar para o qual se dirigem os sobreviventes: o “sertão ínvio”, o adjetivo, significando literalmente aquilo que não possui caminhos, ou seja,

⁸⁴ Em francês: “L’idée que le passage du seuil magique permet l’accès à une sphère de renaissance est représentée par l’image symbolique du ventre, vaste comme le monde, de la baleine. Le héros, au lieu de vaincre la puissance du seuil ou pratiquer avec elle, est englouti dans l’inconnu et semble avoir succombé à la mort”.

sem perspectiva, sem possibilidades, relacionando-se ao sertão, que evoca a aridez, óbices, falta de vida, ao abandono, o vazio, quase um não-lugar. Por conseguinte, não seria possível deixar de relacionar esse destino atroz, desolado, às ambientações góticas, *mutatis mutandis*; Hélder Castro (2017), já demonstrou, com precisão, a possibilidade do ambiente do sertão como local propício a narrativas de teor macabro a partir dos contos de Coelho Neto, uma vez que esse ambiente de atraso econômico, de rudeza, seria a contraposição perfeita a um Brasil em desenvolvimento científico do final do século XIX e início do século XX.

Como encerramento a esse temoroso vaticínio, o espectro faz um último apelo ao piaga: “Vossos Deuses, ó Piaga, conjura, / Susta as iras do fero Anhangá. / Manitôs já fugirão da Taba, / Ó desgraça! ó ruina! ó Tupá!” (DIAS, 2000, p. 13). O emprego do verbo “conjurar” suscita muitas perspectivas de sentido, podendo aludir à invocação dos deuses protetores como o próprio caso de Tupá, mas também pode influir em um lamento, uma lástima a estes, ou um pedido para com eles associar-se, unir-se. Em todos os casos, está à baila uma aproximação maior entre esse, que deveria ser o mais próximo das entidades, e essas que são seres de superior compreensão e domínio do cosmos, única saída a um destino infâusto. O verbo “sustar”, inserido no contexto da ira de Anhangá, desvela a necessidade de aplacar, desanuviar, saciar um ódio atroz, que se traduz em uma violência muito próxima, essa que se lê no vaticínio, essencialmente uma “desgraça”, uma “ruína”. O uso do vocativo e das exclamações acresce ainda mais desespero a esse canto, situando a passagem entre a aflição e a melancolia, a aflição da iminência dos acontecimentos e a melancolia de que talvez não se possa mudar o futuro.

Findada a leitura do poema, é mister alguma reflexão. O se deve considerar, manifestas diversas figurações que muito se aproximam da poética gótica – a ambientação macabra e obscura, a presença de seres sobrenaturais, o medo enquanto sentimento dominante nos “personagens”⁸⁵ – e, inspirando ao leitor uma subjetividade que se inclina à sensação de sublime, é se a vida social influiu nesse Gótico que se evidencia? E, se sim, em que medida? De fato, o tema expresso em *O canto do Piaga* é o desastre que assolará uma sociedade, e a motivação é o nacionalismo patente no desenvolvimento primário do romantismo brasileiro. Essa tendência que se constitui desde os tempos pré-independência adquire força por meio da oposição que se busca inflamar entre colônia e metrópole, e que culmina na cisão violenta entre ambas, a que coincide um forte sentimento lusófobo, incorporado pelos românticos como Gonçalves Dias na ânsia de conceber uma literatura intimamente brasileira.

⁸⁵ Utiliza-se esse termo da prosa diante da ausência de nomenclatura mais adequada, visto que o poema possui fortes nuances narrativos.

Com efeito, o nacionalismo se afigura amplamente enquanto conflito. Conflito entre brasileiro e português, que, por certo, necessita ser reforçado em vias de consolidar a imagem do que é a nação, e que é discernível na constituição do poema. Há, nesse ponto, indubitavelmente, um elemento da vida social brasileira, o nacionalismo enquanto ideologia, como influencia temática clara da obra literária. Mas é apenas isso?

Ora, o tema de *O canto do Piaga* é, como se asseverou, o desastre, mas este só se apresenta como consequência de um conflito. E isso é cristalino em todos os aspectos formadores do poema. O espectro sabe o que o piaga deveria saber pelos vaticínios, mas não o sabe; Anhangá, o mal, contrapõe-se a Tupá, a quem o fantasma apela; a sociedade Tupi está em iminente conflito com os “monstros” do mar, que são os portugueses. Esses monstros possuem alguns elementos presentes na vida dos Tupi, mas de modo incompleto, alterado: “Basta selva, sem folhas, i vem”, “— Brenha espessa de vario cipó — / Dessas brenhas contêm vossas matas, / Tais e quais, mas com folhas [...]” (Dias, 2000, p. 12); algumas imagens constituem contraste entre luz e sombras, vide a caverna ser um ambiente escuro, além do fato de estar de noite, e o fantasma acender um tocha; entre os presságios, como afirmado anteriormente, um coruja, animal soturno, age pelo dia; os monstros vem do mar, enquanto os Tupi se encontram em terra; o ambiente para o qual os sobreviventes da nação Tupi irão buscar asilo, o sertão, é oposto ao ambiente rico em florestas onde vivem até então; a nível de estrutura, o esquema de rima predominante é ABCB, de modo que não se constrói simetria entre as rimas.

Referindo-se às afirmações realizadas, chega-se a um estágio em que a perspectiva nacionalista deixa de ser somente um fator extrínseco, tornando-se fator que interfere em profundidade na estruturação da obra, como elemento intrínseco, de modo que, segundo Antonio Cândido (2023c, p. 18): “[...] saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”.

Por conseguinte, retomando as manifestações do Gótico nesse poema, é possível assegurar que, neste caso, o contexto sociocultural brasileiro atingiu um nível profundo de influência. O nacionalismo rege, por meio do conflito, figuras obscuras, que representam uma ameaça direta à ordem social vigente, de modo que se tornam, esses monstros do mar, seres abjetos. A própria cultura dos habitantes primordiais do território adquire tons obscuros e macabros, que geram uma atmosfera angustiante, bem como situações tortuosas.

3.4. Delírio

Delírio é um dos momentos inspirados do lirismo gonçalvino. Apartado de imitações previsíveis de uma poética portuguesa-medievalista, nessa ocasião, a lira forja uma linguagem suave, e que se deixa submeter ao sentimento mais do que a qualquer aspiração virtuosística. O encontro de duas almas, uma no plano abstrato e a outra ainda na concretude vital, cultiva um momento de profundo entregar-se à paixão, que não se consuma perante a diferença de planos, cuja morte é a principal barreira, impelindo sentimentos de melancolia e languidez.

Os versos iniciais convocam um ambiente soturno:

Á noite quando durmo, esclarecendo
As trevas do meu sono,
Uma etérea visão vem assentar-se
Junto ao meu leito aflito!
Anjo ou mulher? não sei. – Ah! Se não fosse
Um qual véu transparente,
Como que a alma pura ali se pinta
Ao través do semblante,
Eu a crera mulher... – E tentas, louco,
Recordar o passado,
Transformando o prazer, que desfrustaste,
Em lentas agonia?! (Dias, 2000, p. 59-60).

As sombras recaem sobre um eu sonolento, a noite compõe o momento em que reina a incerteza por não se ver com claridade, em que o abjeto, escondido durante o dia, pode vir à tona, tendo a capa da escuridão como protetora. Doravante, o ensejo permite que o medo possa se instaurar com maior pujança. Outrossim, a noite seria também o momento do descanso, do cansaço e, por conseguinte, do sono – que não deixa de ser, também, uma “morte momentânea” –, como o próprio eu instaura – “[...] quando durmo [...]” . Porém, não é assim que as coisas permanecem.

Os eventos surgem pela enunciação do eu-poético à medida que se desdobram, note-se o uso do tempo presente e do modo gerúndio nos verbos do verso de abertura. A escuridão se rompe então: “[...] esclarecendo / As trevas do meu sono, / Uma etérea visão vem assentar-se” (Dias, 2000, p. 59). O emprego do verbo “esclarecer”, que se impõe como luz, visibilidade, clareza, sentido, é o corrente desmembrar das “trevas”. Há de se convir que “trevas”, embora seja sinônimo recorrente de “escuridão”, carrega em si um teor mais macabro. A treva é escuridão tortuosa, sinistra, sufocante, atroz que, por certo, evoca um certo desconhecimento, assim como a noite, conduzindo inevitavelmente ao medo. Por outro lado, a compreensão que é possível pelas luzes deve contrastar ao desconhecimento imposto pelas sombras. Com efeito, instaura-se, logo no início do poema, uma dualidade inequívoca.

Esse dualismo onírico será logo rompido por uma “Etérea visão [...]” que “[...] vem assentar-se / Junto ao meu leito aflito!” (Dias, 2000, p. 59). Impõe-se, nesse excerto, uma atmosfera tensionada pela surpresa de uma aparição, que é ressaltada pela exclamação. Uma “visão” se denota, e, a partir do uso desse substantivo pelo eu, muitas perspectivas vem à baila – por um lado, a expressão se desenrola em uma imagem, abstração, aparição que é resultado de alucinação, o que imediatamente nos remete ao título do poema; por outro lado, a atmosfera dessa palavra confluí a noção do sentido pelo qual se percebe a radiação que é a luz e suas frequências, que são as cores. Em decorrência disso, a “visão” encerra, potencialmente, a luz, daí retoma-se sua capacidade de esclarecer as trevas. Aprofundando sua conotação, a visão é meio de buscar, investigar o sentido no exterior e mesmo no interior da realidade; “ver”, é também, aproximar-se de algo, conhecer-lhe, de forma que uma “visão”, é uma perspectiva acerca de algo que se conheceu, com o qual se obteve certo grau de intimidade, o que será esclarecido posteriormente no poema.

Que se demore no adjetivo “etérea”, é mister. Por que esse termo? Como se relaciona com o posterior? Faz-se necessário incursionar no âmbito da etimologia. O termo “éter”, vem do grego “Αἰθήρ” (Aithér), e significa literalmente “brilho”, desdobramento do verbo “brilhar”, “iluminar”, “αἴθειν” (áithein), (Gantz, 1993; Brandão, 1986); enquanto no dialeto homérico, a palavra assume um sentido de espaço em que a luz do dia se concentra (Keep, 2002). Mitologicamente o Éter é filho da Noite, Nyx, e da Escuridão, Erebos, além de ser irmão do dia, Hemera, e habita acima do ar e abaixo do céu, Urano. Assume, por fim, um papel na constituição do Cosmo, é o lugar onde a luz mais pura se encontra, onde, outrossim, o Olimpo também está localizado (Brandão, 1986; Gantz, 1993; Keep, 2002). Nesse sentido, o uso do éter como adjetivo de “visão”, ressalta o teor luminoso e ígneo desse fantasma dissipador das trevas, mas nele insere uma grave carga de sacralidade, dada sua origem áurea, acima dos céus, bem como o configura enquanto um ser intocável, pois constituído de um elemento não palpável: a luz.

Essa “visão” age no sentido de se aproximar do eu, aconchegando-se em seu “leito aflito” (Dias, 2000, p. 59). Mais uma vez o estado desolador do eu é ressaltado: o “leito”, sobre o qual se descansa, no qual a paz deveria reinar, é lugar onde as preocupações, os remorsos se apoderam do indivíduo, razão, pela qual, talvez, as trevas encontram espaço. O fantasma, espectro, aparição, é, por certo, um dos caracteres proeminentes na literatura gótica

Esse fantasma de luminosidade tremenda inflama a curiosidade do eu, que não consegue determinar sua natureza – “Anjo ou mulher? – não sei [...]” (Dias, 2000, p. 60). Esse verso é útil à compreensão deste ser, visto que o fato de o eu estar confuso acerca das duas formas

sugere que o fantasma carrega algo de ambos. O feminino, enquanto possibilidade metáfora possui muitos caminhos: a mulher é, em essência, vida geradora de vida, e, portanto, luz, júbilo, amor; em outra conotação, o feminino evoca a delicadeza que é pura docilidade, inspiradora de afeição. A outra faceta dessa conotação é a sedução, que trabalha sobre o desejo e ânsia pelo amor que é combustão desses afetos em uma chama, fulgor que retoma a própria natureza do espectro. A figura do anjo ressalta a conexão desta aparição com o divino, uma vez que os anjos são forças que estão mais próximas do Criador do que os homens, sendo amiúde interpretados como seres fartos de luz, seguindo sempre os desígnios daquele que os envia à terra.

É válido assinalar que esse feminino fantasmagórico, apesar de não ser tão presente no âmbito da prosa, é um motivo comum na poesia gótica. A obra de Edgar Allan Poe, uma das figuras importantes do gênero na literatura estadunidense, é povoada por essas imagens femininas rememoradoras da existência de um mundo além, bem como da brevidade da vida física. Em *The sleeper*, o eu apresenta essa figura que o visita com traços que muito se assemelham à representação gonçalvina:

Ó dama cintilante! Está certo
Essa janela aberta à noite?
Os lânguidos ares, do topo das árvores,
Rindo à queda da grade
Os ares incorpóreos, uma queda do mago,
Voa pelo teu aposento para dentro e para fora,
[...]
Querida dama, não tens medo?
Por que e o que estás a sonhar aqui?
Certo tu vens sobre os mares distantes,
Uma vagante para essas árvores do jardim!
Estranha em tua palidez: estranha em teu vestido
Estranha, sobretudo, o comprimento da tua trança,
E todo esse silêncio solene! (Poe, 1907, p. 14-15, tradução nossa).⁸⁶

Assim como a visão do poema de Gonçalves Dias, em Edgar Allan Poe a “dama” surge durante a noite com um brilho intenso, e em uma palidez mórbida, além de manter um silêncio perturbador, assim como o fantasma em *Delírio* se comportará.

Confluente da afeição, dos anseios, mas também dos propósitos da providência, esta visão ainda se lhe afigura incompreensível: “Ah! se não fosse / Um qual véu transparente, / Como que a alma pura ali se pinta / Ao través do semblante” (Dias, 2000, p. 60). O véu é símbolo da impossibilidade de apreensão, pois não permite ver e, desse modo, conhecer, além

⁸⁶ Em inglês: “O lady bright! can it be right, / This window open to the night? / The wanton airs, from the tree-top, / Laughingly through the lattice drop; / The bodiless air, a wizard rout, / Flit through thy chamber in and out [...] O lady dear, hast thou no fear? / Why and what art thou dreaming here? / Sure thou art come o'er far-off seas, / A wonder to these garden trees! / Strange is thy pallor: strange thy dress: / Strange above all, thy length of tress, / And this all solemn sillentness!”.

de ressaltar a pureza, a castidade, e, portanto, a sacralidade; no entanto, o adjetivo “transparente” situa esse véu como algo translúcido, brumado, do qual se pode enxergar algo, mas não tudo. Por essa razão: “[...] a alma pura ali se pinta / Ao través do semblante” (Dias, 2000, p. 60). Começa-se a fazer sentido, o “pintar” que nada mais é do que uma revelação, uma representação, uma tecitura que nasce ao outro; o “semblante” que é frente, mas, para além é um eu revelado, sentimento que se deixa ver.

O eu aceita a tese de se tratar de uma mulher – “Eu a crera mulher... [...]” (Dias, 2000, p. 60), no qual as reticências se mostram um segundo hesitação para que então o mesmo eu se censure “[...] – E tentas, louco, / Recordar o passado, / Transformando o prazer, que desfrutaste, / Em lentas agonias?!” (Dias, 2000, p. 60). Chamando-se de “louco”, ou seja, figura caótica para qual a ordem das coisas não é plausível, o eu se acusa de tentar, ao associar a figura presente a de uma mulher, buscar reavivar um passado em que “prazer”, ou seja, as realizações dos desejos, o júbilo e plenitude que são garantidas pelas lembranças.

O sujeito lírico sofre ao recordar do passado, experienciando um gesto masoquista, em que as “lentas agonias”, ou seja, o fim da paz se transforma numa tortura, em que a dor e o medo são crescentes. O passado de alegrias – note-se o passado verbal “desfrutaste” – não deve ser evocado, no intuito de uma autopreservação, o que supõe um presente de mágoa e medo, em oposição a um passado de felicidade e prazer.

Esse medo de um passado obscuro, mal resolvido, é mais um dos temas constantes da literatura gótica. Jerrold Hogle (2002, p. 2, tradução nossa) escreve, ao definir os caracteres essenciais da tendência: “[...] alguns segredos do passado (às vezes do passado recente) que assombram as personagens, psologicamente, fisicamente, ou, caso contrário, no clímax da história”.⁸⁷ O modelo mais eloquente acerca desse fato, encontra-se, decerto, em *O castelo de Otranto*, em que um estranho vaticínio é feito ao príncipe Manfred, fazendo pouco sentido àqueles que não conhecem o seu segredo – “[...] o castelo e domínio de Otranto deve passar da presente família, quando o verdadeiro dono tiver crescido demais para habitá-lo” (Walpole, 2001, p. 17, grifo do autor, tradução nossa).⁸⁸ Mais tarde, quando se torna inevitável, descobre-se que Manfred era sucessor de uma linhagem de usurpadores, de modo que a profecia o condenava por aceitar essa condição. O uso, frequente, de motes medievais na literatura gótica

⁸⁷ Em inglês: “[...] some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story”.

⁸⁸ Em inglês: “[...] the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it”.

é, bem se sabe, um lembrete incômodo de um passado que a mentalidade esclarecida do século XVIII considerava sórdido.

A tentativa do eu de compreender a figura que lhe pária segue na próxima estrofe:

Visão, fatal visão, por que derramas
Sobre o meu rosto pálido
A luz de um longo olhar, que amor exprime,
E pede compaixão?
Porque teu coração exala uns fundos,
Magoados suspiros,
Que eu não escuto, mas que vejo e sinto
Nos teus lábios morrer?
Porque esse gesto e mórbida postura
De macerado espírito,
Que vive entre aflições, que já nem sabe
Desfrutar um prazer? (Dias, 2000, p. 60).

O uso do vocativo para a “visão” ressalta o anseio do eu para comunicar-se com este ser. Todos os versos dessa estrofe são interrogações. A luz que é a essência da aparição se impõe ao eu; este tem a face pálida, o que denota sua fragilidade, languidez, incapacidade de agir. O “longo” como adjetivo de “olhar” supõe uma distância interior, um caminho por ser descoberto, percorrido, a fim de transmitir seu íntimo, que é o “amor” expresso. A “compaixão” que a visão solicita expõe uma necessidade de perdão, o que, por si, indica um desvio no passado, que deve ou deveria, atualmente, ser superado, tendo por consequência a união entre ambos, uma comunhão, resposta à ânsia de ser aceita, de ser um só junto ao eu.

A interioridade deste fantasma humanizado é exaltada a partir dos vocábulos “coração” e “fundos”; o primeiro, é morada dos sentimentos, lar, alento, enquanto o segundo é o que há de submerso, anterior, primordial ao ser. Ao “exalar”, a aparição se mostra mais nebulosa, sendo esta, sua única ação possível, dada sua natureza airosa. Seu suspiro é cansaço, fraqueza, hesitação, contribui à atmosfera melancólica da situação.

Assim, pouco da interioridade que se desenvolve no íntimo dessa “visão” parece alcançar o eu; com efeito, os sentidos dele são postos à prova, e o único que se mostra útil é a visão, ressurgindo pelo verbo conjugado como o modo de conhecer, de determinar, que capta a morte, ou seja, o fim, a degeneração desse lamento. Nos lábios, dispositivo que enuncia, torna o interior exterior, mas que também é o instrumento do beijo, que é carinho, desejo e amor, os lamentos encontram barreira intransponível, “morrem”. Apresenta-se, nesse excerto, um empecilho, o próprio instrumento do amor não pode lhe expressar, solicitá-lo.

Nesse estado de impasse, de uma frágil comunicação, o eu lança a dúvida sobre a capacidade de amar desse ser: “Por que esse gesto e mórbida postura / De macerado espírito, / Que vive entre aflições, que já nem sabe / Desfrutar um prazer?” (Dias, 2000, p. 60). A postura

mórbida, que sugere desgaste, como um cadáver sob ameaça da morte, situa entre os sentimentos, o medo. Novamente, a languidez dessa visão é ressaltada pelo adjetivo “macerado”, que enquanto processo denota o ato de amassar, ou amolecer algo, supõe machucá-lo, agredi-lo, deformando-o, que atmosfericamente está relacionado a dor. Esse espírito sofre em demasia, encerra mágoas e angústias inefáveis.

O fim da incomunicabilidade se esboça adiante:

Tu falas! tu que dizes? este acento,
Esta voz melindrosa,
Noutros tempos ouvi, porém mais leda;
Era um hino d'amor.
A voz, que escuto, é magoada e triste,
– Harmonia celeste,
Que à noite vem nas asas do silêncio
Umedecer as faces
Do que enxerga outra vida além das nuvens.
Esta voz não é sua;
É acorde talvez d'arpa celeste,
Caído sobre a terra! (Dias, 2000, p. 60).

O emprego do “acento”, obviamente, diz respeito a um tom ou timbre reconhecível, mas esse vocábulo vai além quando se imagina de modo conotativo enquanto uma elevação, que se distingue em altura, superior. Com efeito, esse estado se diferencia gravemente do anterior. O fantasma pode ser compreendido, ao menos momentaneamente, pelo eu; sua “voz melindrosa”, evoca uma mágoa e sua dor permanente. O eu define uma distinção patente, a voz de agora é semelhante a uma que ouvira no passado – “Noutros tempos ouvi [...]” (Dias, 2000, p. 60) – dessa forma, esclarece-se os versos da primeira estrofe em que: “[...] E tentas, louco, / recordar o passado” (Dias, 2000, p. 60). Tanto o eu quanto a visão foram felizes em um passado não distante. A voz do fantasma, no passado, entoava um “hino de amor”, ou seja, exaltava-o, dele cantava as glórias, prestava-lhe homenagem, colocava-o em outro patamar.

O contraste entre passado feliz e presente melancólico vem à tona mais uma vez – “A voz, que escuto, é magoada e triste, / – Harmonia celeste, / Que à noite vem nas asas do silêncio” (Dias, 2000, p. 60). Essa metáfora da voz como “harmonia” entrega ao verso uma atmosfera sonora, sendo a harmonia, em teoria musical, o conjunto de dois ou mais intervalos tocados simultaneamente distendidos no tempo (Nettles, 1987), de modo que metaforicamente implica soma, união; o adjetivo “celeste” traz a noção de elevado, superior, divino. Para além, essa metáfora complementa a alusão anterior à voz que entonava o hino de amor. A voz que ecoa na noite, em suas trevas tortuosas vem nas “asas do silêncio”; ora, como uma harmonia/voz poderia vir ao encontro do eu em silêncio? Um paradoxo se faz presente, talvez, sugerindo a

incompatibilidade de ambos perante o contexto em que se encontram, um na instância da carne, da matéria profana, e o outro, na esfera metafísica, onde habitam os anjos.

Note-se a plasticidade das formas que compõem a metáfora gerada: a voz triste do espectro se faz harmonia, mas transmuta-se em matéria palpável, líquida, pois que “[...] à noite vem nas asas do silêncio / Umedecer as faces / Do que enxerga outra vida além das nuvens” (Dias, 2000, p. 60). Se a harmonia “umedece”, ela é água, e convoca um sentido salutar, purificador das mágoas que atormentam o eu em seu presente, visto que este se apresenta como indivíduo que crê na transcendência. Essa inclinação a purificar aquele que crê pode se traduzir em uma tentativa do espectro de garantir que seu amado salvo de máculas para alcançar a vida eterna.

Ao fim da estrofe, a metáfora musical é reforçada: “Esta voz não é sua; / É acorde talvez d’harpa celeste, / Caído sobre a terra!” (Dias, 2000, p. 60). Um acorde, notas tocadas juntas em uníssono, retoma a ideia de união; segundo Cirlot (1990), a harpa é símbolo geral da ligação entre a terra e os céus; Davi tocava sua lira, instrumento semelhante, para afastar os maus espíritos: “Todas as vezes que o espírito de Deus o acometia, Davi tomava sua lira e tocava; então Saul se acalmava, sentia-se melhor e o mau espírito o deixava” (I Samuel, 16, 22-23). Sob estas noções, a harpa é ligação, caminho, percurso, mas também calma, paz, felicidade; e o emprego de adjetivo “celeste” funciona enquanto realce de sua sacralidade. A visitante é, por fim, uma dádiva à comando divino, que se impõe sobre este mundo – “terra”, poeirenta, esquecida, melancólica. A exclamação revela a força da impressão que esse lamento do fantasma causa ao eu.

O êxtase desse encontro tem lugar na penúltima estrofe:

Balbucia uns sons, que eu mal percebo,
Doridos, compassados,
Fracos, mais fracos; – lágrimas despontam
Nos teus olhos brilhantes...
Choras! tu choras!... Para mim teus braços
Por força irresistível
Estendem-se – procuram-me; procuro-te
Em delírio afanoso.
Fatídico poder entre nós ambos
Ergueu alta barreira;
Ele te enlaça e prende... mal resistes...
Cedes enfim... acordo! (Dias, 2000, p. 61)

As forças deste ser para comunicar suas lamentações se enfraquecem de forma gradual, até que reste como objeto perfeito de sua tristeza as lágrimas, que neste excerto trazem novamente a noção de limpeza e de purificação que foi esboçada na estrofe anterior. Há uma breve perplexidade do eu ao encarar o fantasma, exposto nas reticências, pouco antes de a

tristeza da visão se tornar grave, de modo que o eu se desespera – “Choras! tu choras! [...]” (Dias, 2000, p. 61). O ato de estender os braços supõe uma abertura, um expor-se que deságua em descoberta, revelação de si ao além (ou o outro, nesse caso) e do além para si. A “força irresistível” é um impulso, nutrido pelo desejo de ser um só novamente, e o que se apresenta como “delírio” é, além de fantasia, miragem, uma utopia, impossibilidade, apenas um sonho. A sincronia dos atos se faz clara: “[...] procuram-me; procuro-te” (Dias, 2000, p. 61); essas almas já foram tão conectadas, entrelaçadas, atadas como se somente uma fosse no passado.

Algo inefável impede o laço que está em vias de se estabelecer entre o eu e a visão. A “barreira” é a separação, distância, que se traduz em solidão, e, por conseguinte, em tristeza. Esse poder se desenvolve, pois “enlaça” a visão, verbo que sugere a prisão, a inércia, e a solidão de ambas decorrente. As reticências que vêm à tona no processo de esvanecimento da visão, nada mais são do que a contemplação paulatina dos eventos por parte do eu. Eis então que a natureza dos eventos se faz ver por um vocábulo: “[...] acordo!” – deixar o sono e o sonho, colocar-se no real, no concreto. O que separa o eu e a visão é a morte, divisão fundamental entre o mundo físico e o metafísico, cujas barreiras somente se dissolvem por meio do sonho, onde o delírio tem primazia:

Acordo do meu sonho tormentoso,
E choro o meu sonhar!
E fecho os olhos, e de novo intento
O sonho reatar.
Embalde! porque a vida me tem preso;
E eu sou escravo seu!
Acordado ou dormindo, é triste a vida
Quando o amor se perdeu.
Há contudo prazer em nos lembrarmos
Da passada ventura,
Como o que educa flores vicejantes
Em triste sepultura (Dias, 2000, p. 61).

O anseio de retornar ao “delírio” esclarece-se pela substantivação do verbo “sonhar”, empoleirado enquanto um ato, um movimento. Os olhos do eu que se fecham possuem dupla função: se por um lado corroboram a tentativa de volver ao mundo onírico anteriormente apresentado, por outro, é metáfora para um desejo de morte, em que os olhos também se fecham, mas para um sono eterno, única forma para que o eu se reúna, de fato, com sua amada. Fora da morte, está submetido à vida, evocando vocábulos que suscitam a privação de liberdade – “preso”, “escravo” –, a partir dos quais é conduzido, inevitavelmente, a um estado melancólico, mas que se acentua trágico pelas constantes exclamações.

Ao fim, uma admoestaçāo: “Há contudo prazer em nos lembrarmos / Da passada ventura, / Como o que educa flores vicejantes / Em triste sepultura” (Dias, 2000, p. 61). A

ventura é jubilo, o êxtase e a elevação de um amor que já não é mais, e que, no entanto, faz-se vivo na memória, como se, ainda neste plano, estivesse, perenemente renascendo sob sua própria falta. A comparação deste estado de espírito com o nascimento de flores sobre um sepulcro evoca um fecundo contraste, as flores, sinônimos de vida e fertilidade, ascendem de um sepulcro, símbolo da putrefação, da morte, do fim. Essa vida que cresce sobre a morte, e que é cultivada – “educada”, remete, no poema, certamente, ao cuidado, ao fazer desenvolver-se, criar essa lembrança, que é, sobretudo, amor.

No que concerne a sua estrutura formal, *Delírio* se constitui de cinco estrofes, possuindo 12 versos cada, nos quais decassílabos são postos em paralelo à hexassílabos. Os versos são brancos, o que, ao se considerar o desencontro de almas em que se baseia o poema, sugere uma dessemelhança, a própria desarmonia de instâncias que dividem os amantes. Existe, todavia, uma diferença na última estrofe. Ao se interpretar cada par de decassílabo com o hexassílabo posterior como um só (o que os tornaria, se postos em imediato seguimento na forma, um verso bárbaro), três pares de rimas surgem tornando essa estrofe a mais forte e destacada do poema. Na condição derradeira, em que o eu se encontra sobrepujado à realidade física, essas rimas podem evocar a uniformidade em que agora o eu se circunscreve.

Além da figura fantasmagórica feminina e do passado obscuro assombroso ao presente, o próprio estado de lamentação melancólica, no poema, direcionado à figura da amada perdida para morte, é parte constante da poesia gótica. Retomando mais uma vez a poesia de Edgar Allan Poe, mais especificamente *Annabel Lee*, o eu perde sua amada que dá nome ao poema, mas suas almas continuam indissoluvelmente atadas, e os sonhos são meio de contemplá-la; assim como o eu e a visão de *Delírio* que mesmo após a morte da última, encontram, no mundo onírico, uma forma de reduzir a distância imposta:

E nem os anjos no céu acima,
Nem os demônios sob o mar,
Podem apartar minha alma da alma
Da bela Annabel Lee:

Pois a lua nunca brilha, sem me trazer os sonhos
Da bela Annabel Lee;
E as estrelas nunca ascendem, mas eu sinto os olhos cintilantes
Da bela Annabel Lee; (Poe, 1907, p. 42).⁸⁹

Quando se pensa em um amor perdido, há de se convir que este parece mais atinente ao que se entende precariamente por Romantismo do que Gótico. Mas as nuances são tremendas

⁸⁹ Em inglês: “And neither the angels in heaven above,/Nor the demons down under the sea,/Can ever disperse my soul from the soul/Of the beautiful Annabel Lee:/For the moon never beams, without bringing me dreams/Of the beautiful Annabel Lee;/And the stars never rise, but I feel the bright eyes of the beautiful Annabel Lee”.

e o corolário só pode ser adulterado. Gonçalves Dias tocou o amor com sua lira em muitos tons, é verdade. Uma perspectiva mais doce e gentil do amor é patente em muitos de seus versos como os de *Seus olhos, Inocência, O Desengano*. A título de exemplo (e de comparação), veja-se esse excerto de *O Desengano*:

Meu amor era puro, extremoso
Era amor que o meu peito sentia,
Eram lavas de um fogo teimoso,
Eram notas de meiga harmonia.

Harmonia era ouvir sua voz,
Era ver seu sorriso harmonia;
E os seus modos e gestos e ditos
Eram graças, perfume e magia.

E o que era teu amor que me embalava
Mais do que meigos sons de meiga lira?
Um dia o decifrou – não mais que um dia –
Fingimento e mentira!

[...]

Podes ir que é desfeito o nosso laço,
Podes ir, que o teu nome nos meus lábios
Nunca mais soará!
Sim, vai; – mas este amor que me atormenta
Que tão grato me foi, que me é tão duro.
Comigo morrerá!

Tão belo o nosso amor! – foi só de um dia
Como uma flor!
Oh! Que bem cedo o talismã quebraste
Do nosso amor! (Dias, 2000, p. 42-44).

Nesse excerto, está patente a dor de um rompimento, assim como em *Delírio*. Mas pinta-se demasiada exaltação, aquele estado de alma turbulentos, caro aos românticos. A despeito do fato de que a relação finda, em *O Desengano*, pela inconstância das paixões, o que é por demais distinto de uma morte, não há, e isso soa bastante claro, aquele marasmo beirando o niilismo, que se apresenta em: “Quando o amor se perdeu. / Há contudo prazer em nos lembrarmos / Da passada ventura, / Como o que educa flores vicejantes / Em triste sepultura” (Dias, 2000, p. 61). São atmosferas gravemente distintas, e daí se faz discernível o teor gótico.

Dito isto, ao se inquirir o contexto nacional, é árduo estabelecer paralelos para com poemas de natureza tão egóica.⁹⁰ No entanto, nada surge do nada, e o que parece persistir, e será notável com frequência, é a influência de uma imaginação católica predominante no Brasil. A própria ideia de vida após a morte, explícita em: “Do que enxerga outra vida além das

⁹⁰ Que não se perca de vista a análoga situação da obra de Álvares de Azevedo, literato cuja obra é reconhecidamente gótica, para a qual a crítica muitas vezes considerou por demais europeizada.

nuvens” (Dias, 2000, p. 60) é indicativo; mas, para além, basta que se atente à adjetivação constante de teor sacro – “celeste”; a evocação e proximidade inebriante deste ser de luz com a figura de um “anjo”; a “compaixão” que visão solicita, supõe o ensinamento do Messias: “[...] ama o teu próximo como a ti mesmo” (Mateus, 22, 39). Todos estes elementos subjazem a uma poética mais obscura e incomum na obra gonçalvina, que está bem mais inclinada ao que se comprehende por Gótico do que ao Romantismo.

3.5. Fantasmas

Fantasmas é a quarta parte das *Visões*, e parece encerrar o momento mais sombrio da lira de Gonçalves Dias. Catedrais, vultos e sepulcros se misturam, conjurando um espaço macabro e obscuro que é autenticamente gótico. Dois espectros se levantam de suas sepulturas incapazes de aderir ao descanso eterno. A tônica ascendente é a do remorso, por vezes dramático, imposto em colóquio como via para a reflexão de se poder conquistar, depois da morte consolidada, e pelo arrependimento, a vida superior da alma, se, em vida, recusou-se a Deus. Reduz-se, assim, os ápices poéticos, de modo que se elege um andamento familiar à prosa, principalmente.

A fala de Hamlet no ato I da cena V da peça homônima é o epílogo que ressoa ao longo de todo os versos – “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que as sonhadas na sua filosofia” (Shakespeare, 1988, p. 34). Nessa cena, conta o príncipe que vira o fantasma de seu pai, desconfiado perante absurdo conto, Horácio diz o quanto é estranho tudo isso, ao que Hamlet responde com essa frase. O eco desse dizer vingará muito em breve em um obscuro cenário:

Ia a lua pelos ares
Docemente equilibrada,
Qual linda concha embalada
Pela corrente dos mares.

Era tudo amor; – dormente
Era a mesta solidão, –
Porém eis que de repente
Corre de vento um pegão

Morrendo a luz feiticeira
Morre o brilhante do céu,
Que da lua a face inteira
Cobre denso, opaco véu (Dias, 2000, p. 73).

Há, na estrofe inaugural, demasiada delicadeza. Não se suporia tratar de algo substancialmente terrífico se não fosse o título e a epígrafe. Primeiro a iluminação: sabe-se noite, pela presença cintilante da lua; a amplitude do cenário é abrigada pelos “ares”, que

outrossim sugere uma noção de liberdade e transitoriedade. O sabor adocicado dessa estrofe vem pela comparação belíssima: a lua como concha, aludindo não só à brancura de ambas, mas ao formato delicado da segunda, mas parecendo ter sido esculpida do que mero acidente natural. A noção de movimento soa reforçada pelo fato de que a concha é trazida pelas ondas do mar, convocando, também, a amplitude.

Esse cenário gentil adquire continuidade na estrofe seguinte, em que o verso “Era tudo amor [...]” (Dias, 2000, p. 73) evoca acolhimento, carinho e docura. Mas nessa calmaria, cedo introduz-se um elemento de instabilidade. A interrupção da continuidade do verso inaugural da segunda estrofe diante de um ponto vírgula é uma sutil ferramenta de descontinuidade, a qual possibilita uma adição algo receosa: “[...] dormente / Era a mesta solidão” (Dias, 2000, p. 73). Se a solidão está dormente, portanto, suspensa, imóvel, é inelutável que em algum momento esse sentimento esteve vivo e pode sair desse atual estado, como, aliás, decorre posteriormente. O “porém” do terceiro verso sugere a contradição, a dualidade que ascende perante o estado de placidez no pretérito – “Ia a lua [...]”, “Era tudo amor [...]” (Dias, 2000, p. 73) – e a tensão que avulta no presente, note-se a mudança no tempo verbal: “Corre de vento um pegão” (Dias, 2000, p. 73). Uma ventania pode evocar uma tempestade, e, portanto, o caos que por ela é encerrado; o vento supõe o movimento e a fugacidade já evocados anteriormente pelo movimento da lua e do mar. Essa ideia de ação se apresenta na utilização do gerúndio durante o primeiro verso da terceira estrofe: “Morrendo a luz feiticeira” (Dias, 2000, p. 73).

Na terceira estrofe, a escuridão absoluta envolve o ambiente – “Morrendo a luz feiticeira / Morre o brilhante do céu, / Que da lua a face inteira / Cobre denso, opaco véu” (Dias, 2000, p. 115) – a extinção da luz, que é consciência, caminho, certeza, mas que é, pela adjetivação de “feiticeira”, algo encantadora, deslumbrante em sua impressão, é o primeiro desastre de uma reação em cadeia, o único meio de se guiar na noite é subjugado por uma sufocante sombra. O véu, símbolo de pureza e castidade sacralizadora, assume, nesse excerto, tons de mistério, obscuridade, pois não deixa ver; a própria noção de “opaco” e “denso”, inserem um sentido de intransponibilidade limítrofe, de barreira.

A metamorfose drástica na atmosfera alentadora que precocemente se faz tenebrosa é um motivo comum nas histórias de fantasmas que se circunscrevem na literatura gótica. Os contos de fantasmas que têm lugar durante o natal, como os escritos por Charles Dickens, *Os documentos de Pickwick* (1873), são exemplos limites disso. Julia Briggs (2012, p. 180-181, tradução nossa), expõe essa necessidade da seguinte forma: “Contar histórias perto da lareira torna explícito um aspecto particular dos contos de fantasmas que depende da tensão entre o aconchegante ambiente familiar da vida [...] e o misterioso e irreconhecível mundo da morte

[...]" É similar tensão que se desvela nas estrofes iniciais de *Fantasmas*, e que é base para a introdução, doravante, de um mundo sombrio.

Nada se pode ver, derradeiramente, mas isso logo mudará:

Das trevas o véu rasgando
Fuzila breve clarão,
No escuro espaço rolando
Rouqueja horrível trovão.

Ruge ao longe o mar raivoso,
Perto – o vento no arvoredo;
No Cemitério medroso
Surgem fantasmas de medo.

Passando ao través dos muros,
Que do mundo os separava,
Penetram no templo escuro:
Mudo e triste o templo estava (Dias, 2000, p. 73-74).

Tão logo forma-se o véu, ele se desfaz, ressaltando a transitoriedade dos eventos. Na quarta estrofe figura a escuridão, da qual se irrompe sublime raio, cortando verticalmente o horizonte. A alternância entre rimas que findam em palavras graves – “rasgando”, “rolando” - e agudas⁹¹ – “clarão”, “trovão” – entrega mais força à estrofe, ressoando a força desse fenômeno da natureza, bem como corrobora o contraste entre a escuridão e claridade pelo trovão gerada. O véu que se rasga pode muito bem inferir a perda de inocência que está a se operar em um ambiente previamente acolhedor e afável e que se torna cada vez mais hostil; para além, é possível, outrossim, que indique a revelação dos fantasmas e seus íntimos remorsos que irá se fazer adiante. O desconforto se agrava com a agitação marítima, animalesca, bestial, pelo emprego do verbo “rugir”, e a ventania, o que prenuncia uma tempestade. Esses elementos evocarão mais uma dualidade: a da distância, conforme “Ruge ao longe [...]” e “Perto [...]” (Dias, 2000, p. 74). Ademais, também evocam a fugacidade desse momento, assim como o trovão.

A chancela aberta por essa mudança de ares será comprovada pela manifestação bizarra dos fantasmas no cemitério, espaço anteriormente condicionado ao descanso eterno, é agora o cavalete onde se pinta o absurdo, uma revolta do mundo dos mortos ascende. Os fantasmas e o cemitério são caracterizados pelo medo, seja como adjetivo ou por meio de preposição; caminho tomado, provavelmente, para manter as rimas cruzadas, mas também para reforçar o terror.

O cemitério é *locus* recorrente na literatura gótica, especialmente como lugar de lamentações – quem se esquecerá de “E então, toda a noite densa, eu deito ao lado / Da minha

⁹¹ A respeito de palavras agudas, graves e esdrúxulas, cf. BILAC, O. **Tratado de versificação**. S.L. Typographia da Livraria Francisco Alves, 1905.

querida – minha querida – minha vida e minha noiva, / Em seu sepulcro à beira-mar, Em sua tumba à beira do ressoante mar” (Poe, 1907, p. 42, tradução nossa)?⁹² Na poesia de Gonçalves Dias, parece limitar-se ao papel de ventre dos espectros, ambiente que os deveria guardar, visto que, na próxima estrofe, sabe-se dos “muros”, que invocam a noção de fronteira, divisão, e, com efeito, oposição, e estrangeiros, como são esses seres para o mundo físico.

O templo – pode-se inferir tratar-se uma Igreja, dada as discussões de teor cristão que irão se desenvolver à frente – está vazio, mas será preenchido pelos espectros. O fato de estar “mudo” e “triste” é curioso, uma vez que solicita uma imagem sem vida, mórbida, e continuará a ser, pois que os fantasmas também não estão, *strictu sensu*, “vivos”. Essa igreja vazia, escura, é, por fim, o lugar perfeito para o desvelar de espectros que recordam um passado não resolvido, que não são capazes de descansar, mesmo abandonando por completo a carne:

Do templo nas paredes caminhavam
As mestas sombras dos que foram; outros,
Como que da vigília se pesassem,
Nos ossos mal seguros se arrastavam.

Como sobre as couceiras se revolvem
As portas emperradas, tal do templo
As frias pedras sepulcrais se dobram.
Finados mil e mil das campas surgem,
Incertas sombras pelos ares voam,
Amalgama-se o pó formando nuvens,
E as nuvens pairam n’amplidão sagrada.
Só um sepulcro permanece inteiro,
E um espectro ao pé dele; – os longos dedos
Correndo pela testa, tremebundo
Carrega sobre a turba o rosto irado (Dias, 2000, p. 74).

A anti-vida desses fantasmas é ressaltada por suas ações: eles andam, estão despertos, mesmo que não idealmente. O emprego do vocábulo “vigília” situa esse despertar, esse estado, em uma condição sacra, assim como nas religiões abraâmicas permanece-se acordado para louvar e orar a Deus, como os cristãos o fazem na véspera de Natal. A referência aos ossos enquanto frágil pilar que sustenta essas almas, introduz a elas uma natureza que não está muito próxima de um fantasma convencional, esses sempre memoráveis por sua forma translúcida; o que se tem aqui é algo como um morto-vivo, por conservar algo de sua materialidade. Tal configuração explicita a morbidez, o estado de decomposto, o decaimento ao qual se sujeita a carne, além de ser um estado que assusta bastante o leitor, dado exposição dos restos mortais, dos ossos que ficaram.

⁹² Em inglês: “And so, all the night-tide, I lie down by the side/Of my darling – my darling – my life and my bride,/In her sepulchre there by the sea,/In her tomb by the sounding sea”.

Dessa apresentação, passa-se à libertação daqueles que estão sepultados dentro da Igreja. A comparação das pedras que fecham o sepulcro com as portas e seus gongos, insere um teor familiar às tumbas, como se fossem, de fato, os lares dessas visões repulsivas. As pedras guardam os fantasmas, a semelhança entre ambos, embora não seja ressaltada por uma comparação, está implícita na potência metafórica do vocábulo “pedra”, que é segura, rigidez, além de ser agraciada com o adjetivo “frias” pelo eu, assemelhando-se amplamente a um cadáver.

As hordas se levantam e entregam seu estado caótico – “Incertas sombras pelos ares voam” (Dias, 2000, p. 74), provavelmente por não poderem descansar entre os mortos e nem permanecer entre os vivos; os “ares” supõem a liberdade, o infinito de possibilidades que se abre no espaço. Durante os versos: “Amalgama-se o pó formando nuvens, / E as nuvens pairam n’amplidão sagrada” (Dias, 2000, p. 74), o “pó” evoca a sujeira, ao perecível, finito, assim como essas aparições são fugazes, destroçadas devido à fraqueza da matéria. O pó e a sujeira que a ele se associa pode indicar uma mácula: o pecado. É eloquente o versículo do terceiro livro de Gênesis (3, 19), no qual o criador, havendo descoberto a traição do homem, condena Adão: “Pois tu és pó e ao pó tornarás”. Isto posto, esse vocábulo igualmente pode emular um estado de anterior primordialidade humana, matéria sem molde, informe, despossada de ordem, o que se adequaria ao caos das sombras pelos área, evocado no verso precedente.

O pó se une em nuvens, como se formassem, juntas, essas almas vagantes, um céu, um paraíso profano – “E as nuvens pairam n’amplidão sagrada” (Dias, 2000, p. 74) –, um pandemônio decaído, como de Lúcifer em *Paraíso perdido*, de John Milton (2021, p. 37): “[...] ele e sua acerba chusma / Jazeram voltos no lago de fogo / Confusos e imortais; porém a pena / Reservou-lhe ira maior: pois a ideia / De gozo perdido e de dor perdurante / O mói [...].”

Perante esse quadro colossal, em que a desordem reina, um caso mais específico será enfocado pelo eu. A imagem que se segue é a de um espectro, aguardando pacientemente diante de um dos túmulos; esse, não aberto: “inteiro”, intocado, como se a visão lá posta estivesse em paz. À espera, outra macabra visão – os seus “longos dedos” desenham sua magreza, que nada mais é do que expressão de sua insuficiência, de sua profunda desintegração. O movimento desses dedos sobre a testa avulta um ato de vergonha ou tristeza, como quem cobre o rosto para não ver o que se tem à frente. Sua tensão se deixa ver externamente, “tremebundo”, não mantém o controle, para o que corrobora a ira que se pinta em sua face.

É mister, nesse momento, pesar a mudança estrutural que se opera no poema. Se até a sexta estrofe, apresentam-se quadras formadas por heptassílabos e com rimas cruzadas, com exceção da primeira estrofe, na qual as rimas são paralelas, na sétima estrofe, embora se

apresente uma quadra, tem-se um par de rimas paralelas entre um par de rimas cruzadas, e os versos se constituem em decassílabos, assimetricamente ao que se havia estabelecido anteriormente. Em diante, as estrofes possuem tamanho variável, compostas em decassílabos e versos brancos.

Da perspectiva em que se busca significância reflexa no poema para essas metamorfoses técnicas, atenta-se ao fato de que a mudança da extensão do metro e a extinção das rimas supõe a mudança drástica do clima alentador que o eu constrói no início do poema. Não se pode ignorar que os heptassílabos e as rimas cruzadas criam um fio muito mais delicado e melódico – “Ia a lua pelos ares / Docemente equilibrada, / Qual linda concha embalada / Pela corrente dos mares” (Dias, 2000, p. 73) – do que os decassílabos truncados sem rimas – “Incertas sombras pelos ares voam, / Amalgama-se o pó formando nuvens, / E as nuvens pairam n’amplidão sagrada” (Dias, 2000, p. 74). Acresce-se, no entanto, que os decassílabos, por sua extensão, afiguram-se mais convenientes para se desvelar uma história por diálogo, de forma que, a partir da nona estrofe, o poema partilha traços com o texto dramático⁹³ por seus diálogos, e com a prosa de ficção, pelas intervenções do eu-poético intercaladas entre as falas, que mais soa como um narrador onisciente.

A frente desse novo cenário, o espectro discursa:

“Não poder descansar! – dizia o triste –
Não poder descansar! – Era este um grito
D’interno sofrimento amargo e duro.
“Ó Morte enganadora, que eu julgava
O infinito visão, – além dos mundos
Outro mundo não via, – além da vida
Minha alma apenas descobria... o nada.
De que nos serve o teu poder, traidora?
Se a vida tiras, mais penosa a tornas;
Se tiras o sofrer, mais delicado,
Mais apurado, mais sutil, mais fundo
Fazes, cruel, brotar do horror da campa.
Estólido que eu fui! – da terra filho,
Julguei-me preso à terra, preso ao nada,
Julguei-me sem porvir além da vida,
Sem acerbo penal na campa acerba!” (Dias, 2000, p. 74-75).

O excerto apresenta a enunciação do espectro. Abre-se com uma sentença que está algo próxima ao modo imperativo, que soa direcionado àquele que se encontra na sepultura ainda cerrada. O vocábulo “descansar” se liga, metaforicamente, à inexorabilidade da morte, sono

⁹³ Não seria, de modo algum, a primeira vez que Gonçalves Dias flerta, ao longo de um poema, com a forma teatral. Melhor exemplar dessa prática se observa no memorável *Y-Juca Pyrama* (sic), sobre o qual dirá o crítico Paulo Franchetti (2007, p. 70): “O constante deslocamento do ponto de vista narrativo, os longos trechos dialogados, bem como as amplas passagens nas quais se ergue isolado o discurso de uma personagem respondem pela grande tensão do poema, pelo clima dramático que o domina e gera a expectativa do desfecho”.

perene, fim das ações terrenas, enquanto as exclamações e a repetição situam a urgência da mensagem, bem como o estado interno desse fantasma. A partir dessa convocação, proferirá seu relato sobre o *post-mortem*, as expectativas que guardava em si e o remorso que lhe consumiu ao vê-las frustradas. Evoca a morte, o “ó” indica o estado de lamentação – é digno de nota que emprega o termo “Morte” com a inicial maiúscula, o que impõe essa entidade enquanto algo personificado, autômato, como deve ter-lhe aparecido em seu último suspiro. Para tanto, contribui o adjetivo de “enganadora”, o que desvela sua desilusão para com a mesma, bem como a presença de suas expectativas não realizadas.

O fantasma acreditou que a morte lhe fosse prelúdio para a eternidade da alma, que apresenta na palavra “infinito”, ou seja, sem limites, evocando o incomensurável, o inefável. O “além”, outrossim dispõe algo que ultrapassa o que é, até o momento, acessível, atando-se também ao infinito, ao que se dispõe adiante; temporalmente, o futuro, mesmo que seja o da alma; a palavra “mundos” dispõe as possibilidades da vida terrena, seus prazeres, suas veredas, boas ou más. A instrumentalização do verbo “ver” sugere a contemplação, o estado atento, a vigília, e, por conseguinte, o anseio, a vontade e daí o sonho, a fantasia, esse “além”, que é a plenitude da alma após o fim.

Contudo, essa bem-aventurança não é alcançada: “[...] além da vida / Minha alma apenas descobria... o nada” (Dias, 2000, p. 75). Não se lhe afigura o além-mundo, mas a nulidade, o não-ser, que é o vazio de se estar apartado da eternidade plena, o que não lhe permite, finalmente, descansar. As reticências sinalizam o próprio desejo por esse mundo, mas que se depara com um sufocante vazio e hesita em decepção. Daí remói o desastroso desfecho que a Morte lhe legou: “De que nos serve o teu poder, traidora? / Se a vida tiras, mais penosa a tornas; / Se tiras o sofrer, mais delicado, / Mais apurado, mais util, mais fundo / Fazes, cruel, brotar do horror da campa” (Dias, 2000, p. 75). Nesse excerto, o papel da Morte para esse fantasma é desvelado sob uma perspectiva pessimista – ao evocar a morte como “traidora”, sugere a mentira, a desilusão, e, como consequência, a melancolia. O fim da vida material, com seus empecilhos não garante o fim dos pesares, que possuem continuidade na vida anímica, reavivando-se em uma forma ainda mais agonizante.

Mas a origem desse sofrimento infino é revelada pelo próprio fantasma, ao confessar seu erro fatal: “Estólido que eu fui! – da terra filho, / Julguei-me preso à terra, preso ao nada, / Julguei-me sem porvir além da vida, / Sem acerbo penal na campa acerba!” (Dias, 2000, p. 75). O emprego de “estólido”, traz à tona a estupidez, e o desastre que se constitui a escolha pela vida na matéria – “terra”; esse elo com hedonismo e o niilismo desse plano se faz presente no substantivo “filho”, que evoca o nascimento de um herdeiro, um sucessor, e portanto,

transmissor dessa tendência de aceitar o físico como única perspectiva de existência possível. O “porvir”, que a visão não acreditava existir, é justamente esse florescimento de potencialidades, a esperança da plenitude da alma, o encontro com o divino. Além, não acreditou haver nada “acerbo”, ou seja, angustiante, tortura, dor, e, por último, infelicidade e remorso para uma alma apóstata. Sendo o remorso, o tom dominante desse canto macabro.

Como sentisse a sepultura intacta,
Raivoso empurra a pedra, que serena
Sobre outras pedras se desliza fácil,
Como barco veloz cortando as ondas,
Que a mão calosa do barqueiro impele (Dias, 2000, p. 75).

O discurso do espectro se encerra e dá lugar a voz do eu-poético que, assim como um narrador, conforme se explicitou anteriormente, intercala uma descrição das ações que se desenvolvem. Acerca do ato do espectro de abrir o sepulcro ainda não violado de outrem, é indelével notar o adjetivo “serena” para a rocha que compõe a campa. O adjetivo situa esse objeto, geralmente associado à força e a dureza, em um contexto de placidez, de repouso por ela impelido, e a paz da alma. Auxilia essa perspectiva a movimentação sem empecilhos da pedra, que “[...] se desliza fácil” (Dias, 2000, p. 75), o que sugere uma delicadeza, uma maciez, que se opõe diametralmente a aspereza comum às pedras e seu simbolismo. Eis que surge uma comparação a esse movimento da pedra – “Como barco veloz cortando as ondas, / Que a mão calosa do barqueiro impele” (Dias, 2000, p. 75). Por que uma comparação nesse momento? É necessário que se questione.

Ora, a hipótese de que essa comparação possua um significado mais amplo do que meramente ilustrar esteticamente um movimento. Pode-se cogitar que o barco veloz evoque potencialmente a viagem da vida física até à morte e à vida após; enquanto a mão calosa indica o esforço em vida, o cansaço, o desgaste que leva à morte, à decomposição do ser. Contudo, as evocações dessa comparação não se esgotam. A figura de um barqueiro, circunscrito em um contexto de sepulturas, de morte, pode, certamente, remeter à imagem do Caronte, barqueiro do submundo, o Hades, na mitologia grega:

Trata-se, no mito, de um gênio do mundo infernal, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades, pelo pagamento de um óbolo. Em vida ninguém penetrava em sua barca, a não ser que levasse, como Enéias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Core. Héracles, quando desceu ao Hades, forçou-o, à base de bordoadas, a deixá-lo passar. Como castigo, por “haver deixado” um vivo atravessar os rios, o barqueiro do Hades passou um ano inteiro encadeado. Parece que o Caronte apenas dirige a barca, mas não rema. São as almas que o fazem. Representam-no como um velho feio, magro, mas extremamente vigoroso, de barba hirsuta e grisalha, coberto com um manto sujo e roto, e um chapéu redondo (Brandão, 1986, p. 317).

A “narração”, assumida pelo eu prossegue:

Ah! certo, eu vi! – um pútrido cadáver,

Amarelento, ensanguentado e feio,
Pávido erguer-se no sudário envolto.
Volveu pasmado em torno dos olhos turvos,
E as pupilas sem luz que estranham, sentem
Agudíssima dor da luz mal vista
Da alâmpada velada. – Nos ouvidos
Mesmo dos mortos o bulício incerto
Com horrido fragor rimbomba, estoura! (Dias, 2000, p. 75).

Exclamações e a interjeição são introduzidas como meio de exaltar os acontecimentos apresentados, como seria para uma testemunha ocular – “vi” – que é o eu-poético. Outra figura é então apresentada, outro “fantasma”. Mas, como já se pontuou antecipadamente, essas figuras ora se encaixam no senso comum de um fantasma como espectro, etéreo, ora enquanto algo mais próximo de um morto-vivo, em decomposição; e é, por certo, esse último que é desenhado pelos versos, a começar por sua evocação como “pútrido cadáver”, o que pressupõe sua materialidade, é um corpo morto, apodrecendo, desintegrando-se. Como se não fosse o suficiente para delinear tal aspecto deste ente, o eu acrescenta: “amarelento, ensanguentado”. O amarelo expõe a cor podre, um nível além da palidez, conhecida como *palor mortis*; adicionalmente, está coberto por sangue, o que sugere não estar há muito tempo morto. Todo esse quadro, em grande medida, remete ao poder do horror a partir do abjeto, característica que se encontra com frequência nas histórias de teor gótico. Como elaborou Julia Kristeva:

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o ponto alto da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto, É algo rejeitado do qual não se toma parte, do qual não se protege a si mesmo como se faz a um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, acena para nós e acaba nos devorando (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa).⁹⁴

É evidente que se encontra deslocado. Não pertence, de fato, mais a esta realidade, está amedrontado, rejeita-a, como supõe o adjetivo “pávido”. Ainda envolto no sudário, elemento que evoca seu teor de apartamento, distância, oposição ao agora, bem como o apresenta em sua proteção, acessório que lhe esconde do exterior, acentuando seu teor amedrontado, catatônico. Os olhos buscam algo reconhecível, um alento ao redor, mas não o encontra. Suas pupilas “sem luz” lhe impõem de modo definitivo a ausência de calor, energia, e, portanto, de vida. É-lhe tão familiar a escuridão, que a luz, ou seja, a vida, é incômoda; a “lâmpada velada” é fonte de calor, energia e vida, mas vai além, é o própria luz-guia, inspiração divina que conduz ao caminho do além-mundo, e que o ente pode assumir em si mesmo:

Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre o monte. Nem se acende uma lâmpada e se coloca debaixo do alqueire, mas na luminária, e

⁹⁴ Em inglês: “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abjection. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from na object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us”.

assim ela brilha para todos os que estão na casa. Brilhe do mesmo modo a vossa luz diante dos homens, para que, vendo as vossas boas obras, eles glorifiquem vosso Pai que está nos céus (Mateus, 5, 14, 15).

Outrossim, a luz pode indicar o próprio Senhor, como o mesmo diz no livro de João (8, 12): “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida”. Ao que parece, todas essas possibilidades se tornaram incompatíveis ao espectro na dor que lhe inspiram. Para além do enfoque em sua visão, o eu lhe expõe a audição – “Nos ouvidos” –, a qual é afetada pelos ecos da desordem, o que situa o caos, que é a presentificação dos tormentos, experienciados pelas almas, assim como Cócito, o rio das almas chorosas pertencente ao reino de Hades na mitologia grega (Brandão, 1986, p. 266).⁹⁵ Torna-se claro, irremediavelmente, que a referência à visão e à audição desse espectro, ambas perturbadas, situam-no, como um ser deslocado, uma vez que evocam a ideia de percepção, apreensão, orientação no espaço físico exterior ao ente. Em consequência são índices das dádivas da vida, essa que não mais pertence ao fantasma, por mais que também não se encontre no plano ideal ou unicamente etéreo. Eis então que desperta:

– Não julguei acordar! – disse afligido.
 Mas do finado, que o chamara á vida,
 Correu nos lábios mofador sorriso;
 “Não julgaste acordar, insano?! – a mente
 Perdida não sentiste além dos ares
 Voar além dos céus, além das nuvens?”
 Dizia o espectro: – “Insano, tu cobriste-a
 De lodo terreal, cortaste as asas
 Desse amigo adejar, de prece amiga
 Que vai, que sobe, perfumado incenso,
 Beijar do eterno ser o trono exelso” (Dias, 2000, p. 75-76).

O espectro está catatônico perante sua atual condição, a exclamação revela, e não a comprehende. O verbo “acordar” unido à negação configura novamente aquele estado deslocado, isto é, não está atento, não é capaz de apreender o real concreto, ao contrário, está absorto pelas sombras. A “vida” à qual o eu se refere, no segundo verso dessa estrofe, nada mais é do que um simulacro do que este signo evoca, não apresentando a pulsão radiante da mesma. O “sorriso”, acompanhado do adjetivo “mofador” é o desdém absoluto, o desprezo, a repulsa, que se metamorfoseia em um ar de superioridade e de nojo; por outro lado, não se pode omitir que a expressão “mofado” está relacionada ao “mofo”, fungo que se apresenta em alimentos e os leva a um estado de decomposição, o que se conecta em profundidade ao estado de degradação no qual todos os entes presentes se encontram. O emprego do verbo “correr” para a

⁹⁵ O rio Cócito também é representado no Inferno da *Divina Comedia*, mais especificamente, no nono e mais inferior ciclo; outrossim, é invocado no segundo livro do *Paraíso Perdido*.

manifestação desse horríido sorriso indica a fugacidade do ato, que “corre” ao se formar em espontaneidade.

O primeiro fantasma então lhe dirige o discurso, classificando-o como “insano”, o que novamente o apresenta enquanto um ente fora dos limites do real, que tem a fantasia por estado natural, ao mesmo tempo que referência a impossibilidade dele apreender sua situação patente. Interroga-o, em seguida, sobre vaguear através do limbo, que assolou este que desperta; a “mente” indica a consciência, a imaterialidade que persiste após a decomposição do corpo, mas que não se situa no mundo das formas ideais, conforme o adjetivo “perdida”, que é não ter direção, vaguear, do qual advém dispersão e a desordem, conduzindo-o ao vazio de sentido, e, portanto, à mágoa. Todos os vocábulos que evocam o infinito e a superioridade – “além”, “ares”, “voar”, “nuvens” – são impostas com uma acepção de que há uma amplitude, na qual essa alma vagante não é capaz de repousar.

Os versos seguintes tornam isso mais explícito, pois o espetro dirá: “[...] Insano, tu cobriste-a [a mente] / De lodo terreal, cortaste as asas / Desse amigo adejar [...]” (Dias, 2000, p. 76). O vocábulo “lodo”, que dispõe a matéria formada por terra e dejetos que se situa no fundo dos rios ou de outros recintos, emprega a baixeza, o carácter secundário, torpe, e daí, desprezível, que, associado ao adjetivo “terreal”, supõe-se da existência material, se comparada à vida sacra da alma na eternidade. O adjetivo “terreal” outrossim evoca a poeira e a sujeira que acompanham a carne e que está presente de forma demasiada evidente no “corpo” desses fantasmas.

O ato de “cobrir” a mente com este “lodo”, lhe empresta a noção de esconder, e, por conseguinte, de privá-la da possibilidade de atingir um patamar santo, elevado, como se demonstra à frente: “[...] cortaste as asas / Desse amigo adejar, de prece amiga” (Dias, 2000, p. 76). As “asas” trazem à tona a jornada, a amplitude possível, a liberdade; ademais, estão associadas aos pássaros, mas também aos anjos, figuras divinas. Por esse viés, cortar as asas indica o fim dessa possibilidade de purificar-se, divinizar-se por meio da elevação, que se consuma no verbo “adejar”. Todo esse movimento ascensional, que ruma ao paraíso é metaforizado como “prece amiga”; o primeiro termo deixa ver a súplica, o anseio, a vontade de estar nesse estado superior, santo; o segundo, figura o companheirismo, a solidão que é neutralizada. Por fim, a união, a condição de estar na presença de Deus que esse planar torna possível.

A prece, em ato de elevação – “Que vai, que sobe [...]” (Dias, 2000, p. 76) vem a ser aplacada pela metáfora novamente, sendo agora “perfumado incenso”. O incenso destaca o teor metafísico, imaterial dessa consciência, visto que a fumaça não pode ser apreendida como

materiais de natureza mais sólida. Sincronicamente, o incenso costuma ser utilizado para purificar o ar, evocando a ideia de limpeza, de uma alma imaculada, sem pecado, apartada da carne, assim como o faz o adjetivo “perfumado”, que se opõe à corpo pútrido dos mortos-vivos que são apresentados.

O incenso é personificado, pois beija “[...] do eterno ser o trono excelso” (Dias, 2000, p. 76). O beijo é um ato de carinho, revelando o amor e o respeito que se tem para com o eterno ser que é Deus. Mas esse beijo desvela mais do que pode parecer à primeira vista. Ele é aceitação, reconhecimento do reinado de Deus, visto que se direciona ao “trono”, símbolo cabal da superioridade e do poder de Deus sobre o universo, do modo que o verso irremediavelmente se relaciona ao evangelho de João (18, 36), em que, ao ser questionado por Pilatos, Jesus se pronuncia: “Meu reino não é deste mundo. Se meu reino fosse deste mundo, meus súditos teriam combatido para que eu não fosse entregue aos judeus. Mas meu reino não é daqui”; o que exacerba o teor metafísico do cenário que é concebido. Para além, o trono, recinto do qual o rei ordena, também aparece na visão apocalíptica de João: “[...] eis que havia um trono no céu, e no trono, Alguém sentado... O que estava sentado tinha o aspecto de uma pedra de jaspe e cornalina, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda” (Apocalipse, 4, 2,3).⁹⁶

A esse pronunciamento, o outro espectro responderá:

Eis do recém-finado a voz rebrama
No recinto do templo; – estoura e ferve
No estreito espaço da garganta, como
Neve que o sol derrete, que nas orlas
Do raso leito de regato humilde
Rebenta em borbulhões de argêntea espuma.

“Nas trevas, Senhor Deus, direi teu nome,
Cantarei teus louvores do sepulcro,
Cantarei teu poder dentre a gelada
Mortalha funeral, e sempre e eterno.
Senhor Deus, Senhor Deus, quando os meus lábios
Se ressequirem teu louvor cantando,
Quando rouco meu peito arfar cansado,
Minha alma, além dos sóis voando afoita,
Irá, Senhor meu Deus, beijar-te as plantas,
Nutrir-se palpitante da tua glória
E à luz do teu fulgor, do teu conspecto
Derramar-se queixosa e aflita...” (Dias, 2000, p. 76).

A voz, sendo instrumento de comunicação, pressupõe o desejo do fantasma de ser ouvido, de propagar o que tem a dizer, quiçá com alguma finalidade além de somente responder àquele que o despertou. O uso do verbo “rebramar”, com seu extenso campo semântico, indica

⁹⁶ O livro do apocalipse será citado diretamente por Gonçalves Dias em um outro poema inserido em *Visões*. Trata-se de *A Morte*. Cf. o subtópico “A Morte”, nessa mesma pesquisa.

a súplica violenta, o esperneio, o desespero dessa alma atormentada. Note-se o movimento decrescente que enfoca, primeiramente, o templo em sua amplitude, visto essa voz ecoar e depois a garganta desse morto-vivo – “[...] estreito espaço [...]” (Dias, 2000, p. 76). Esse grito é floreado por uma comparação, no entanto, como se nota pelo que se precedeu, as comparações nesse poema têm muito a esclarecer acerca de seu sentido, articulando-se como algo bem mais complexo do que mero reforço imagético.

O que se introduz, logo de início, é um contraste entre calor e frio: o grito é essencialmente quente, ele “ferve” e “estoura”, esse último vocábulo ainda evocando a força e a propagação que a voz tem no espaço. Para mais, é equiparado à neve exposta ao sol – eis então a imagem do frio que se choca ao calor representado pelo sol; submerso na camada metafórica, está o sentido desse contraste como a escolha desse fantasma em arrepender-se por seus equívocos passados, assumindo o caminho da penitência (como se verá na estrofe seguinte, pois que a “narração” é simultânea às ações expostas, a exemplo da instrumentalização dos verbos no tempo presente: “rebrama”, “ferve”, “estoura”), o que se pode considerar um ato próximo ao caminho divino, logo, manifestando-se na forma de luz, fogo, calor. De forma dissonante, a neve poderia ser tomada como manifestação imagética da frieza do pecado, da apostasia pela qual está condenado a esse estado. Outra possibilidade para esse contraste calor x frio é a diferença de atitude de ambos os fantasmas para com sua condição: aquele que grita assume o pecado, e busca a redenção, enquanto o outro se deixa consumir pelo remorso e o orgulho, tornando-se frio, conforme será explanado adiante.

A potencialidade desse calor enquanto símbolo de uma tentativa de aproximação com o divino é fortificada por outra possibilidade metafórica: o calor como meio de purificação, especialmente quando se aprofunda as metáforas contidas no verbo “ferver”. Ora, ferve-se a água como meio de torná-la consumível, por outro lado, cauteriza-se uma ferida, como meio rústico de se evitar infecções por bactérias. Isto posto, a assepsia evoca a limpeza, e, daí, a pureza sacra, livre de máculas.

É fator agravante dessa interpretação as evocações posteriores da comparação: “[...] que nas orlas / Do raso leito de regato humilde / Rebenta em borbulhões de argêntea espuma” (Dias, 2000, p. 76). A garganta, nessa passagem, ao que parece, está representada por meio de um riacho – “orlas”, “leito”, “regato” –; contudo, note-se sua caracterização como “humilde”, vocábulo que caracteriza o reconhecer que não se é muita coisa, como, de fato, não se é nada diante de Deus; somado a isso, a palavra pode mesmo sugerir submissão, conformidade para com o seu lugar no mundo. Sob essa ótica, esse fantasma diferencia-se do anterior, uma vez

que não se deixa consumir pelo remorso orgulhoso, mas comprehende sua condição e de seus feitos se arrepende, visando a misericórdia.

Nessas “orlas” transparece as bolhas de “argênteas espuma”. É nesse momento que a ideia de purificação se consolida definitivamente: a “espuma”, de certo, remete à limpeza em seu teor alvo, mas não sendo o suficiente, o adjetivo que lhe acompanha remete à prata e seu brilho pálido, o que novamente traz a ideia de pureza, o que faz mais sentido quando se pensa no quanto esse fator é importante no comércio dos metais. Em adição, a prata também contribui à ideia de humildade trabalhada no verso anterior, uma vez que a prata não é o metal mais precioso se comparada ao ouro, assumindo uma posição secundária, mas que não lhe diminui a beleza e pujança, assim como é a condição dos humildes.

Expostas as diversas ramificações metafóricas que se apresentam na comparação, pode-se seguir em frente. Doravante, o fantasma que foi desperto entonará seu arrependimento às atitudes do passado, reconhecendo o reinado de Deus e sua supremacia. Declara que mesmo “nas trevas” dirá o nome de Deus, trevas evocam o mundo dos mortos, onde a luz, isto é, o amor divino está ausente; o ato de dizer o nome de Deus é reconhecê-lo como Senhor do universo e criador supremo, e também da condição metafísica da alma humana, divergindo de seu posicionamento anterior, no qual tinha sua consciência coberta do “lodo terreal”, cuja perspectiva somente reconhecia o mundo terreno como soberano. O verbo “cantar”, repetido seguidamente, de forma que aumenta sua força, desvela a homenagem, a consideração que agora o ente assume, mas também evoca o chamado, a súplica, e a necessidade de ser ouvido por Deus, de ter seu pecado redimido aos olhos do divino Senhor. A presença de elementos ligados ao enterro, como a “mortalha funeral” e o “sepulcro” reforçam, mais uma vez, sua natureza decomposta, em processo de desintegração; a mortalha é ainda, tecido que lhe envolve, escondendo-o, assim, mesmo coberto, pelo manto da morte, irá proferir aquilo que agora acredita. O adjetivo “gelada” outrossim relembra o contraste deste corpo pútrido para com o calor do sagrado; esse vocábulo igualmente remete ao gelo, branco como a palidez do corpo sem vida. A repetição do sentido da infinitude por dois vocábulos consecutivos – “eterno” e “sempre” –, corrobora o poder e a amplitude divina.

Nos versos seguintes, o espectro avança em seu discurso, e a repetição do nome de Deus, como vocativo, acentua o seu desespero. À frente, o estado de decomposição do corpo físico – “[...] quando os meus lábios / Se ressequirem teu louvor cantando, / Quando rouco meu peito arfar cansado,” (Dias, 2000, p. 76) –, antes, processo que não tinha recompensa senão a perda de esperança e transformação da alma em um vulto errante, torna-se, na urgente declaração, meio de se lançar à corte divina e à possibilidade da eternidade pacífica ao lado criador –

“Minha alma, além dos sóis voando afoita, / Irá, Senhor meu Deus, beijar-te as plantas, / Nutrir-se palpitante da tua glória / E a luz do teu fulgor, do teu conspecto / Derramar-se queixosa e aflita [...]” (Dias, 2000, p. 76).

O vocábulo “além”, como já debatido em outros momentos, evidencia a amplitude e o infinito, no entanto, nesse excerto, parece remeter, também, a um movimento de transposição, da passagem de um limiar já superado. Contribui, por esse viés, o completo dos “sóis”, o que constitui, talvez, sugira que o reino divino se estenda bem mais distante do que as diversas galáxias. Isto posto, os sóis são limiares anteriores à esfera divina e prenunciam a luminosidade excelsa que será encontrada em Deus, visto que nos versos finais da estrofe referenciam a luz que emana da figura do Senhor, de forma que é inelutável que não se recorde do episódio da transfiguração de Jesus no evangelho de Mateus (17, 1, 2): “[...] Jesus tomou Pedro, Tiago e seu irmão João, e os levou para um lugar à parte sobre uma alta montanha. E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu como o sol e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz”; analogamente, na *Divina Comédia*, quanto mais Dante se aproxima do paraíso, mais claro se torna o ambiente, de modo que ao chegar perto de Deus, não é capaz de abrir os olhos devido a claridade ofuscante.

A alma que transpassa esse limiar, ao chegar à corte divina, beijará as “plantas” de Deus. O gesto do beijo novamente se apresenta como reconhecimento e, em simultâneo, entrega carinhosa, doce. É possível que a planta, em uma perspectiva metafórica, evoque o oxigênio que é capaz de gerar, e, com efeito, a vida, que é dádiva eterna concedida por Deus, e negada aos que lhe recusaram, como é o caso dos fantasmas do poema. Mas as possibilidades de sentidos desse ente não perecem – pode-se considerar que a planta próxima a Deus seja uma referência ao Jardim do Éden, o próprio paraíso inicialmente concebido para ser morada do homem livre do pecado, Adão:

Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e árvore da vida, no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio saía de Éden para regar o jardim e de lá se dividia formando quatro braços (Gênesis, 2, 8, 9).

Essa alma inspirada, e que reconhece Deus como seu criador, anseia pelo mesmo. “Nutrir” é o verbo que o fantasma utiliza, evocando a deglutição, e consequentemente o seu fortalecimento, energia e vida. Como se nota, a tônica da fala desse fantasma, de fato, é a vitalidade, a recuperação do ser na eternidade divina, opondo-se diametralmente do discurso do outro, cuja temática gira em torno da decomposição e desintegração do ente, bem como o remorso melancólico de ter recusado a existência do Senhor e seu reino. Circunscritas nessa

diferença, estão todas as imagens de contradição que se desvendaram ao longo do poema e que o compõem – luz x escuridão, vida x morte, carne x espírito, arrependimento x orgulho, esperança x indiferença, e até mesmo no extrato formal, em que se tem o momento primeiro em heptassílabos e, depois, os decassílabos predominam. O último verso dessa estrofe traz à tona o anseio pelo perdão divino – o verbo “derramar” evoca a queda, o pecado, e, assim, o prostrar-se diante do Senhor; o que semelha o sacramento da confissão, acentuado pelos adjetivos “queixosa”, “aflita”.

De súbito, o primeiro fantasma o interrompe:

– É tarde!
 O espectro lhe bradou. – Misericórdia! –
 Clamava a triste sombra que aterrada
 Procurava juntar as mãos rebeldes.
 Foi debalde o querer; debalde as forças
 Concentra o miserando por juntá-las;
 Debalde intenta orar! – a voz lhe falta,
 Do mutilado tronco os braços fogem,
 Fogem do templo na amplidão perdidos (Dias, 2000, p. 76-77).

Para além da evocação do fato de não ser mais possível se arrepender para adquirir o perdão divino, o enunciado do primeiro fantasma também impõe o momento mais obscuro, profícuo de sombras, em que não há mais retorno, conforme ver-se-á no desenrolar dessa “narrativa”. O desespero do outro vem à baila de modo exacerbado nos verbos “bradar”, “clamar”, ambos pressupondo o pedido, a necessidade, o desejo, atenuado pela exclamação. O caracterizador dessa visão – “aterrada” – indica seu enraizamento na terra, no mundo físico, na carne, e, portanto, sua configuração passiva em manter-se sob o jugo da morte, ainda na posição de seu enterro. Mesmo a isso imposto, busca orar em um gesto penoso: o verbo “juntar” evoca a tentativa, para além de unir as mãos, de reconciliar-se com Deus, de fazer-se um só com a eternidade que parece distante, apartada. Juntar, é, por fim, percorrer a distância imposta pela carne para se chegar ao perdão santo. O adjetivo “rebelde” para as mãos, indicam a carne que se volta contra o ato redentor, de contato com o divino, uma anarquia profana, que reflete a atitude passada de ambos os fantasmas: a apostasia, o pecado contra o Espírito Santo, o único que não será perdoado.

Como se evidencia nos versos posteriores, não é mais possível retornar, a repetição do vocábulo “debalde” acentua isso. A ausência da voz para suplicar, evoca a insuficiência deste corpo que já se desfaz. É o excesso de mundo. Os braços que se separam do corpo, membros de ação, de força, é mais um indicativo da impossibilidade de se mudar o *status quo*; o emprego do verbo “fugir” para os membros, remete à covardia, ao medo, e a fraqueza, que são enfatizados pela repetição seguida. O “tronco”, estrutura mais forte, sustentação do corpo, das

árvores, está mutilado, o que impõe a degradação desde a estrutura mais primordial. O “além” que se delineia é o mesmo do vaguear obscuro da alma, que não encontra descanso, citado pelo primeiro fantasma na décima segunda estrofe, ao dizer: “[...] a mente / Perdida não sentiste além dos ares / Voar além dos céus, além das nuvens?” (Dias, 2000, p. 76).

O fim que esses braços “decepados” têm é o vagar no infinito sem descanso, assim como as almas:

Mútua força os atrai, mútua os repele,
Fatídico poder os leva a ambos,
E alonga o templo mais e mais com eles.
Dos ares a solidão quebrando irado
Da torre soa o sino; o som d’agoiros
Estoura - ruge - vibra - míngua e morre (Dias, 2000, p. 77).

Há, sobre eles, algum vestígio do intento do fantasma, visto que se atraem ainda, em busca de comunhão, mas uma força equivalente os separa, apartando-os, assim como os fantasmas o estão de Deus. A evocação do vocábulo “fatídico”, encerra um teor de desastre, de atroz destino, mas também de inevitabilidade, como se a sentença, o destino, desse fantasma já estivesse escrito. O fato de esse poder “alongar” o templo com esses braços, sinaliza, indelével, um reforço ao processo de alquebramento em que esse fantasma se encontra no que concerne à salvação de sua alma. A distância entre o fantasma e seu poder de ação aumenta paulatinamente.

A essa imagem, sobrepõe-se a do sino que badala; o verbo “quebrar” associado à “solidão”, circunscreve um rompimento, uma divisão radical entre o momento anterior e o atual, dando a ver o instante decisivo: o agora. Certa musicalidade é entregue ao verso pela aliteração do /s/. As badaladas do sino são o presságio desse destino inexorável, o bater do martelo, que sentencia os fantasmas ao tormento eterno, não podendo descansar, assim como o primeiro bradou durante a nona estrofe. O som é rapidamente descrito por uma sequência de verbos conjugados no presente, ressaltando a fugacidade do momento: “estourar” evoca a destruição, a quebra em pedaços, ou seja, a desintegração; “rugir” traz um teor animalesco, a implacável força da sentença expedida; “vibrar” supõe a energia, o movimento e a velocidade. Os verbos finais, desenham de forma gradual o fim do som que “míngua”, sendo tomado pela inanição, até que “morre”, extingue-se, transforma-se em nulidade, vazio.

Por esse viés, essa sequência aparenta toda a trajetória dos fantasmas no poema, desde seu início, quando se libertam dos túmulos - “estoura” -, o primeiro discursa em ódio seu remorso – “ruge” –, o segundo fantasma se manifesta sobre o seu arrependimento – “vibra” –, ambos minguam e morrem. Do ponto de vista formal, note-se que os dois últimos versos são construídos de iambos – constituição de uma sílaba átona seguida por uma tônica –, de forma que o ritmo incorpora as badaladas do sino: “Da TOrre SOA o SIno; o SOM d’aGOIros /

EsTOura – RUge – VIbra – MÍNqua e MORre” (Dias, 2000, p. 77. grifo nosso). Corrobora ainda mais essa percepção, a utilização de traços no último verso, que marcam fortemente as pausas, acentuando mais a força das sílabas longas em relação às curtas.

À manifestação do sino, a turba de fantasmas se dissipa: “Rápida foge a multidão de mestos, / Sem arruído, sem rumor, – qual fumo / Levíssimo e sutil que se desenha / Ao reflexo da luz nos brancos muros” (Dias, 2000, p. 77). O verbo que insere movimento, “fugir”, desvela o susto, o medo que se personifica na covardia, na aceitação e na submissão perante o “agouro” já revelado. A ausência de sons é a ausência de manifestação, de oposição, vozes dissonantes que não mais se revelam, retomando, por fim, a impotência do segundo fantasma, agora definitiva.

Adiante uma comparação: as sombras como o fumo, como já se trabalha por meio dos adjetivos “levíssimo” e “sútil”, são fugazes, frágeis, em contraste com a concretude do muro branco e claridade da luz por ele refletida. A combinação da luz, que é energia, calor, vida plena, com os muros, rígidos, que possuem o sentido de barreira, proteção, grandiosidade. Aliada ao fato de que tais muros são brancos, carregando a noção de limpidez, pureza e sacralidade, dá parto a um simbolismo divino: a barreira metafísica para se adquirir o perdão divino e, portanto, a vida eterna ao lado do Senhor, que esses fantasmas, resquícios de apóstatas, não podem transpassar.

Do ponto de vista do contexto sociocultural brasileiro, a tendência mais notável, presente no poema, é o cristianismo patente. Há, espaçados ao longo de todo o poema, preceitos dos dogmas católicos, como o caso da eternidade e danação da alma, bem como, sugerido o sacramento da confissão. Mas tomado enquanto causa, motivação do poema, está a recusa do amor divino, o pecado contra o Espírito Santo, descrito por Jesus no evangelho de Lucas (12, 10): “E a todo aquele que disser uma palavra contra o Filho do Homem, ser-lhe-á perdoado; mas ao que houver blasfemado contra o Espírito Santo, não lhe será perdoado”. É muito provável que essa camada de sentido estivesse acessível à maioria dos leitores do período, visto ser o catolicismo a religião de maior alcance no Brasil do século XIX. Por esse viés, seria possível estabelecer que o catolicismo, tomado como ideologia, influencia, nesse poema de teor Gótico, mormente no que se refere à temática.

Mas o alcance dessa inspiração não parece limitada. Ao se pensar no dualismo pecado x bem-aventurança que moldava a ética social naqueles tempos, pode-se vê-la presente nas contradições imagéticas ao longo de todo poema, bem como em sua estrutura estrófica, na formação dos diálogos – proposição e resposta. Isto posto, não seria exagero considerar que o elemento social assume, nesse poema, um teor mais profundo, estético, em sua economia,

complementando os elementos mais íntimos de sua formação. O contexto sociocultural, por fim, em *Fantasmas*, entrega ao Gótico de Gonçalves Dias, assim como em *O canto do piaga*, características que são tipicamente nacionais, desvelando certa originalidade em relação às produções europeias no gênero.

3.6. A morte

A morte é a derradeira parte de *Visões*, o sétimo selo dos obscuros acordes da lira gonçalvina e, assim como as passagens anteriores, possui uma temática fúnebre. Mas, assim como se fez aos outros poemas desta seção, há de se colher o seu significado íntimo, de modo que se possa distinguir o gótico em sua composição, para que depois haja a possibilidade de uma conclusão acerca do seu papel na economia geral da obra gonçalvina.

Mas o que há em *A morte*? O título é tão eloquente assim? Entregue a um sono gentil, o eu-poético é visitado pela Morte e, indagando-a sobre sua natureza, recebe uma confissão como resposta: a morte também sofre pelas vidas que ceifa. É ambivalente aquilo que tem por dever, pois a consequência natural de sua labuta é lembrar ao homem de sua perecibilidade, de que há uma vida imaterial. Ao fim, com a chegada do amanhecer a visitante retoma seus afazeres, mas sob uma lamentação imperecível.

O poema tem início com uma epígrafe retirada do romance de François Fénelon, *As aventuras de Telêmaco*, de 1699, em que se pode ler: “De sua dor ela se entristeceu pela sua imortalidade” (Fénelon *apud* Dias, 1846, p. 126, tradução nossa);⁹⁷ esse trecho antecipa o conflito protagonizado pela morte que se esclarecerá adiante. Os versos iniciais do poema evocam uma sensação de aconchego, segurança e mansidão com o amanhecer: “Da aurora vinha nascendo / O grato e belo clarão” (Dias, 2000, p. 81); mas é introduzido a esse cenário o estado onírico do eu, elemento constante em poemas de Gonçalves Dias que possuem traços góticos: “Eu sonhava! já mais brandos / Eram os meus sonhos então” (Dias, 2000, p. 81).

A esse ponto, o Gótico aflora no poema – o sonho ou pesadelo, como esclarece Phillip Martin (2013, p. 164-165), a despeito de não serem elementos exclusivos da literatura gótica, adquirem, por meio dela, um fim particular: tornam-se instrumentos para evocar medo e perturbação. O Dr. Frankenstein de Mary Shelley é categórico em seu relato: após dar vida a sua desprezível criatura é atormentado por pesadelos:

Àquela altura a lassitude sucedeu ao tumulto em que eu antes havia permanecido; e eu me joguei na cama com minhas roupas, esforçando-me para buscar alguns

⁹⁷ Em francês: “Dans sa douleur elle se trouvait malheureuse d’être immortelle.”

momentos de esquecimento. Mas foi em vão: eu dormi, de fato, mas fui perturbado pelos sonhos mais insanos (Shelley, 2008, p. 57-58, tradução nossa).⁹⁸

Preso nesse estado onírico, o eu-poético é confrontado com uma etérea visão: “Condensou-se o ar num ponto / Cresceu o sutil vapor; / Vi formada uma beleza, / Cheia de encantos, de amor.” (Dias, 2000, p. 81). É digno de nota a constituição da morte como algo diáfano, intocável, misterioso, já que se apresenta a partir do elemento ar, o que, por seu turno, implica um aspecto fantasmagórico a essa personagem; além disso, a morte se mostra sedutora pela sua beleza.

A tensão cresce na terceira estrofe, uma vez que o eu-poético entrevê e descreve certos traços da visão que expressão inconformidade com a presença de vida: “Mas na candura do rosto / Não se pintava o carmim; / Tinha um quê de cera junto / À nitidez do marfim.” (Dias, 2000, p. 81). A conjunção “mas” implica a contrariedade das percepções apreendidas pelo eu; não se trata de uma palidez comum, feminina, típica da poesia romântica, mas um *pallor mortis*,⁹⁹ mórbido, sem rubor; a alusão à cera revela a natureza cadavérica da figura, pois que as cores de ambas se assemelham, além de remeter à vela, e, por conseguinte, ao velório, ao enterro, ao fúnebre. É mais um auspício acerca da identidade da visitante, a oposição entre o carmim, cor simbólica de vida, sangue, paixão, e o branco do marfim, cor neutra, desprovida de energia, inerte, cor do gelo e, portanto, do frio da morte.

Comparando os termos utilizados para definir a estranha visitante nessa estrofe – cera, marfim – aos termos da estrofe anterior – ar, vapor –, esclarece-se a dissimilitude entre os estados físicos; inicialmente a morte possui uma natureza airosa, translúcida, enquanto na próxima estrofe os termos remetem à ideia de opacidade, especialmente o marfim, material denso e resistente. É possível depreender, finalmente, que a visão adquire vivacidade paulatinamente diante do eu-poético, transitando de figura fantasmagórica para algo mais palpável e vívido.

Nas estrofes seguintes, por meio de um diálogo, a morte revela-se ao eu em uma cena de quebra de expectativas: “– Quem és tu, visão celeste, / Belo Arcanjo do Senhor? / Respondeu-me: – ‘Sou a Morte, / Cru fantasma do terror!’” (Dias, 2000, p. 81-82). O eu-poético, pelos encantos da visão, acredita ver uma imagem divina, majestosa, enviada por Deus. Esse teor é ressaltado pela suposição do eu acerca da natureza angélica da visão. Os anjos são

⁹⁸ Em inglês: “At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept, indeed, but I was disturbed by the wildest dreams.”

⁹⁹ Do Latim “palidez da morte”, nomenclatura utilizada para descrever o estado de palidez de um cadáver recente; em geral esse estado se manifesta cerca de 20 minutos após o óbito, e em pessoas de pele mais clara, imediatamente.

mensageiros de Deus, tanto pelo cerne da palavra – “ἄγγελος” (anguelos), que significa literalmente “mensageiro”, “enviado”, sendo o arcanjo, “ἀρκάγγελος” (arcanguelos), pelo prefixo “ἀρκή” (arké), que denota algo que se encontra na primeira posição, comando, autoridade, o líder mensageiro¹⁰⁰ –, quanto pela função que assumem na tradição cristã. Ressalta-se as passagens bíblicas em que os anjos carregam prescrições, como na anunciação da maternidade a Maria e a recomendação para que José a aceitasse como esposa, uma vez que esta concebera por força do Espírito Santo, a segunda ocorrendo por meio de um sonho – “Enquanto assim decidia, eis que o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho [...]” (Mateus, 1, 20) – que, em certa medida, assemelha-se à situação do eu nesse poema.

À figura angelical será oposta a Morte, que se afirma sinistramente enquanto maléfica e assustadora; nesse sentido, o uso de maiúscula no nome “Morte” realça sua autonomia como uma entidade. A cena suscita surpresa e espanto, a exclamação ao final da sentença proferida pela morte exalta tais sensações. O espanto da descoberta se constata na alternância do ritmo, que no segundo verso da estrofe – “Belo Arcanjo do Senhor?” (Dias, 2000, p. 81), se constitui em dois troqueus (uma sílaba breve e uma longa) e depois por um anapesto (duas sílabas breves e uma longa), que dominará os dois versos seguintes, soando como uma marcha, a chegada da própria Morte.

Há, nesse trecho, mais um aceno à tradição gótica por meio do uso do substantivo “fantasma”, os fantasmas são parte essencial das histórias do gênero, vide os fantasmas que se encontram na obra tida como primeira da tendência: *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, na qual há um fantasma gigante do antigo possessor do trono, Alfonso, cujo lugar foi usurpado pelo avô do príncipe Manfred; em uma das produções mais soturnas de Samuel Taylor Coleridge, *The Pains of Sleep*,¹⁰¹ os fantasmas se apresentam como uma avalanche: “Mas noite passada eu rezei alto / Em angústia e aflição, / Vinda de uma multidão demoníaca / De formas e pensamentos que me torturavam: / Uma luz fúnebre, uma multidão pisoteando [...]” (Coleridge, 2004, p. 328, tradução nossa).¹⁰²

Há de se notar no verso “Respondeu-me: – ‘Sou a Morte” (Dias, 2000, p. 82), que a palavra “morte” grafada com a inicial maiúscula, além de enfatizar sua autonomia como entidade, o que ressalta ainda mais a natureza personificada da entidade. Não se trata, pois, somente da morte em geral, a morte como antítese natural da vida, mas a morte como ser

¹⁰⁰ Cf. “ἄγγελος”, “ἀρκάγγελος” e “ἀρκή” em: JUNIOR, B. M. N. **Greek-english dictionary of the New Testament**. Stuttgart: Hendrickson publishers, 2010. p. 2, 26.

¹⁰¹ “As dores do sono”.

¹⁰² Em inglês: “But yester-night I prayed aloud / In anguish and in agony, / Up-starting from the fiendish crowd/ Of shapes and thoughts that tortured me: / A lurid light, a trampling throng [...].”

autônomo, enviado para retirar a dádiva dos mortais. Os caracterizadores “cru” e “de terror” (Dias, 2000, p. 82) anunciam a essência terrível dessa visitante, ideia essa que, ao longo do poema, mostra-se apenas uma camada superficial.

O espanto assume o controle do eu, que se denota pelo suspiro e pelas exclamações: “— Ah! lhe tornei: És a morte, / Tão formosa e tão cruel!” (Dias, 2000, p. 82). Nesse verso, estão soldadas a primeira impressão que o eu-poético teve em relação à morte – sua beleza magnética – e aquela originária da caracterização que a entidade faz de si mesma como algo assustador. A Morte lhe completa o raciocínio: “— Correndo o mundo sozinha / No meu pálido corcel” (Dias, 2000, p. 82). Eis então uma referência direta ao livro do Apocalipse de São João, cuja indicação é feita por Gonçalves Dias via nota de rodapé: “Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu montador chamava-se ‘a Morte’ [...]” (Apocalipse, 6, 8). Essa alusão concebe a morte como um cavaleiro, figura notável, de um modo geral, pelo apego e lealdade a um determinado propósito, sua perseverança e coragem, vide os cavaleiros de *A demanda do Santo Graal*¹⁰³ ou os atos de bravura de Tristão em *Tristão e Isolda*.¹⁰⁴ Essa entidade, por fim, está plenamente consciente de seu labor.

Tal consciência é afiançada pela estrofe seguinte: “Assim dizia – ‘Tu julgas / Que não tenho coração, / Que executo os meus deveres / Sem pesar, sem aflição?’” (Dias, 2000, p. 82). Introduz-se, nesse âmbito, um matiz na percepção da Morte no que concerne a sua obrigação. A Morte sente pelas almas que leva, possui empatia para com o ser humano, qualquer que seja a ocasião em que deve tomar-lhe a vida: “Que inda em flor da vida arranco / Ao jovem, sem compaixão, / À donzela pudibunda / Ou ao longevo ancião?” (Dias, 2000, p. 82).

Ao longo da estrofe seguinte, esse conflito se torna mais patente: “Oh! não, que eu sofro martírios / Do que faço ao mais sofrer, / Sofro dor de que outros morrem, / De que eu não posso morrer” (Dias, 2000, p. 82). O desgosto pelo sofrimento alheio se manifesta no suspiro e na exclamação, o uso da palavra “martírios” remete a uma piedade cristã, a dor caridosa. Está patente a influência do cristianismo, religião mais forte no Brasil Imperial. Mencionando sua imortalidade e, em função disso, a impossibilidade de cessar a própria angústia, essa estrofe alude diretamente à epígrafe de Fénelon.¹⁰⁵

O consolo, para a Morte, vem da autoanálise e da compreensão de seu papel nas estrofes:

“Mas em parte a dor me cura

¹⁰³ Texto de origem medieval, parte do que se chama de matéria britânica, que narra a busca coordenada pelo Rei Arthur e seus cavaleiros pelo Santo Graal.

¹⁰⁴ Lenda medieval que possui variadas fontes e versões, porém, constantemente lembrada pela adaptação em ópera realizada por Richard Wagner.

¹⁰⁵ “De sua dor ela se entristeceu pela sua imortalidade”.

Um pensamento, que é meu, –
Lembro aos humanos que a terra
É só passagem p'ra o céu.

“Faço ao triste erguer os olhos
Para a celeste mansão;
Em lábios que nunca oraram
Derramo pia oração.

“É meu poder que apura
Os vícios que a mente encerra,
Ao fogo da minha dor;
Sou quem prendo aos céus a terra,
Sou quem ligo a criatura
Ao ser do seu Criador (Dias, 2000, p. 82-83).

O pesar gerado pela tarefa de ceifar as vidas é contrabalanceado através da função de mediadora entre o material e o divino, remetendo o homem à efemeridade desse plano. Adiante, como parte dessa compreensão de si, a Morte desdobra seu papel evangelizador e isso se dá em seu sacrifício, latente no fogo que arde, queima, consome, purifica; ao homem desolado é lembrança da glória celeste – o céu é lugar de conforto, abrigo repleto de abundância, que se depreende da ocorrência “[...] celeste mansão;” (Dias, 2000, p. 82) –, ao passo que ao homem descrente é a figura que lhe impele uma súplica a Deus.

Na última dessas estrofes, ao medo da Morte corresponde o exame de consciência dos homens e novamente se reitera a compreensão inicial da Morte enquanto mediadora dos dois planos, especialmente pelo uso da anáfora, : “Sou quem [...]” (Dias, 2000, p. 83), no penúltimo e antepenúltimo versos em autoafirmação; seu sacrifício, que se apresenta através do fogo que arde, queima, consome, semeia o elo – “prendo”, “ligo” –, tanto de um ponto de vista amplo (céu e terra), quanto íntimo-pessoal (criatura e criador) em uma completude do inferior com o superior.

Segundo, há uma quebra na autorreflexão desse ente que, de um desenvolvimento acerca de seu fim último como entidade, retoma a ideia da *práxis*: dar fim à vida. “Mas q’importa? Sem descanso / É-me forçoso marchar, / Abater ímpias frontes, / Régias frontes decepar.” (Dias, 2000, p. 83); não há, definitivamente, trégua para esse soturno labor, que é bem mais afeiçoadão a uma peleja, como se patenteia no uso de palavras como “marchar” e “frontes”. Uma sensação de grandiosidade se desenha na imagem desses exércitos, assegura-se a amplitude da morte, que sempre existirá, alcançando tanto os infieis, quanto aqueles que pelo rei lutam. Diante dela, são todos iguais.

O recurso da comparação é utilizado na estrofe que sucede. Prosseguindo seu raciocínio a Morte deve “Passar ao través dos homens / como um vento abrasador” (Dias, 2000, p. 83). Retoma-se, nesse verso, o carácter de insolidez física da personagem, que em seu teor vaporoso

adentra as profundezas do ser e sua completude, e depois emerge, levando consigo a vida, consumindo-a fulgurante em seu calor. A opção pela imagem do vento ardente evoca a ideia cristã de Espírito Santo, força de ação divina. No livro do Atos dos Apóstolos (2, 1-4) lê-se:

Tendo-se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda casa em que se encontravam. Apareceram-lhe, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimirem.

Já no Evangelho segundo São Lucas (3, 16-17) é rememorável a passagem: “Eu vos batizo com água, mas vem aquele que é mais forte do que eu, do qual não sou digno de desatar a correia das sandálias, ele vos batizará com o Espírito Santo e com o fogo”. Em ambos os trechos, a relação íntima entre vento e fogo é enunciada. Ademais, o termo utilizando em grego¹⁰⁶ para “espírito”, “πνεῦμα” (pneuma) possui, entre seus sentidos, “vento” e “respiração”.¹⁰⁷

No verso que se segue, mais uma comparação é construída: “Como entre o feno maduro / A foice do segador” (Dias, 2000, p. 83). Aos “homens” se atribui a imagem do feno maduro, alimento nutritivo e útil para a manutenção da própria vida; em seu zênite – “maduro” –, os homens são tolhidos pela Morte – note-se como a aliteração do fonema /s/ em “foice” e “segador” concebe um som agudo e fino como a própria foice a cortar –, transmutada na figura da foice, ferramenta agrícola cortante, afiada. Mas há, nesses versos, uma hierarquia sugerida. A Morte nada mais é, no interior dessa comparação, que instrumento; e um instrumento supõe alguém que lhe opere, aqui, um “segador”. Essa figura, substantivo sinônimo de “ceifador”, indica, mais uma vez, a noção da Morte como mediataria, assim como nos versos das estrofes anteriores,¹⁰⁸ no entanto, agora, submetida ao seu senhor, o “Criador”, ao qual ela conecta a criatura na décima primeira estrofe. Até mesmo a Morte presta contas.

Tão logo se passa à próxima estrofe, mais comparações grandiosas se dão a ver: “E prostrar uma após outra / Geração e geração, / Como a peste que só reina / Em meio a solidão.” (Dias, 2000, p. 83). A Morte faz cair por terra gerações de homens, o verbo “prostrar”, em suas múltiplas possibilidades semânticas, invoca a ideia de submissão, de subjugar esses milhares de homens, inócuos perante a Morte; o emprego de “[...] uma após outra / Geração e geração” (Dias, 2000, p. 83) inspira um teor de circularidade e repetição do evento, o que retoma o motivo

¹⁰⁶ Os evangelhos foram redigidos em grego e mais tarde vertidos para o latim na Vulgata.

¹⁰⁷ Cf. “πνεῦμα” em: JUNIOR, B. M. N. **Greek-english dictionary of the New Testament**. Stuttgart: Hendrickson publishers, 2010. p. 145.

¹⁰⁸ Mais especificamente as estrofes nove, dez e onze.

de colheita da estrofe anterior. É, portanto, a partir desse ato, que se propõe a Morte como peste, sentido que se bifurca em doença contagiosa, de célebre espriamento, vide a “peste negra”, até o sentido de “praga” que assola alguma cultura, impossibilitando uma boa colheita.

Deve-se atentar ao emprego, mesmo que de forma passageira, desse motivo bucólico em um contexto sociocultural regido pelo desenvolvimento fundiário da nação, de modo que o espaço que garante o avanço econômico e a riqueza também adquire tons macabros. Movimento que se assemelha à instrumentalização da figura do castelo, ambiente que representou a opulência do período feudal, enquanto local propício a situações aterrorizantes, bem como o Gótico sulista dos Estados Unidos evocou as antigas plantações escravistas de algodão como cenário em que o horror reina. Por outro lado, entonar obscuramente esse *motiv*, subverte os anseios tanto da poesia arcádica, com suas temáticas pastoris, quanto o próprio romantismo, que via no campo um oásis para fugir das grandes cidades em pleno desenvolvimento.

A última estrofe inicia-se sem o recurso das aspas, de modo que se subentende que a enunciação voltou ao eu-poético: “Desponta o sol radiosso / Entre nuvens de carmim; / Cessa o canto pesaroso, / Como corda áurea de Lira, / Que se parte, que suspira / Dando um gemido sem fim” (Dias, 2000, p. 83). Se no início do poema, o sol ainda estava por nascer, agora, manifesta-se em todo o seu esplendor por meio de um movimento ascensional, em luz, força e vida, de modo que seu brilho até mesmo pinta as nuvens “de carmim”, cor do sangue e da paixão. As nuvens manifestam a maciez, o passar do tempo, a lentidão e o aconchego. Toda a tensão antes constituída pelo discurso direto da Morte, agora se desfaz na extroversão das imagens. Impõe-se, célere, um contraste entre o que a vida possui, “nuvens de carmim”, e o que falta à Morte, “[...] na candura do rosto / Não se pintava o carmim” (Dias, 2000, p. 81), como foi descrita na segunda estrofe. Uma alteração rítmica parece suscitar a dessemelhança para com as estrofes anteriores – antes o anapesto (duas sílabas curtas seguidas de uma longa) preponderava, ocasionando uma marcha tensa, na última estrofe o predomínio de troqueus (uma sílaba longa seguida de uma curta) evoca uma certa celeridade, que parece dar vazão ao momento em que a Morte desvanece: “ENtre NUvens de carMIM; / CEssa o CANto pesaROso, / COmo CORda ÁUrea de LIra” (Dias, 2000, p. 83, grifo nosso).

A essa imagem ampla e vivaz, que incita um certo otimismo após o tortuoso monólogo da Morte, o eu-poético sobrepõe uma outra imagem, de teor melancólico. Com o florescimento da luz, a Morte e suas sombras se dissipam – o “canto” é o próprio ato de estar vivo, de ser ouvido, estar presente, mesmo que em profunda dor. Agora, a comparação é eloquente quanto a isso, a lira, símbolo da poesia, da música e do deleite, tem uma corda rompida, o que a torna, obviamente, inútil ou incompleta ao seu propósito, assim como talvez uma Morte que tenha

pena de suas vítimas. Mas ao romper-se a “corda áurea”, ou seja, aquela mais elevada, destacada, imponente como a Morte, ela não o faz sem protesto, sem pesar, daí um suspiro e depois um lamento eterno, fruto de sua inelutável condição. Os anapestos são retomados nos dois últimos versos, criando uma sensação de grandiosidade à conclusão do poema. A Morte está fadada a sua tarefa ingrata e isso é reforçado pelo uso do tempo presente e do modo gerúndio nos verbos da estrofe: “cessa”, “parte”, “suspira”, “dando”; pois, o que é “sem fim” está sempre no presente.

As reflexões acerca da morte são pedra de toque da poesia gótica desde de seus primórdios em *The complaint*: que recebeu por subtítulo *Night Thoughts on life, death and immortality*, e *An Elegy written in Country Church Yard* (1751), de Thomas Gray. Analogamente ao poema de Gonçalves Dias, a obra de Gray enfatiza o papel da morte enquanto destino inelutável comum a todos os homens, os ricos e os pobres. Ao tratar dos mais abastados, o eu-poético, indiferente, afirma:

A ostentação heráldica, a pompa do poder
E toda aquela beleza, tudo aquilo que a riqueza sempre concedeu,
Aguarda o momento inevitável.
Os caminhos da glória conduzem somente ao túmulo.

Perdoem, orgulhosos, a falha involuntária,
Se a memória desses nenhum troféu levanta,
Onde através do longo vão e da gasta abóboda,
O hino ressoante avoluma a nota de louvor (Gray, 1901, p. 7, tradução nossa).¹⁰⁹

Nessas reflexões, presentes no poema de Gray, há pouco espaço para uma perspectiva transcendente e religiosa. O racionalismo um tanto frio dos ingleses setecentistas está patente, oposto às constantes referências ao criador e a símbolos católicos vistos nas partes anteriores evocados pelo literato maranhense. O catolicismo impregnado na história nacional e sua mentalidade, por fim, resvala sobre a matéria tratada por Gonçalves Dias, de modo que o seu Gótico, nesse poema, mas também em *Fantasmas* e *Delírio*, combina a melancolia trivial do gênero a um elemento que é intrínseco à constituição do imaginário nacional do período.

Em última instância, pode-se afirmar que a religiosidade exerceu um papel fundamental na caracterização do Gótico nacional, tornando-se pretexto para reflexões acerca transcendência da alma e sua eternidade, e o medo do pecado e de suas consequências. Como foi explicitado em outros momentos dessa investigação, esses poemas seguramente reconfiguram noções e perspectivas do imaginário de sua sociedade, além de, simultaneamente, gerá-lo em sua forma

¹⁰⁹ Em inglês: “The boast of Heraldry, / The pomp of pow’r, / And all that beauty, all that wealth e’er gave,/ Awaits alike th’ inevitable hour, / The paths of glory lead but to the grave./Forgive, ye proud, th’ involuntary fault, / If memory to these no trophies raise, / Where thro’ the long-drawn aisle and the fretted vault / The pealling athem swells the note of praise”

mais genuína. Esse expediente concorre para corroborar uma afirmação uma vez já estabelecida por Massaud Moisés (2019) de que a Literatura não somente documento histórico, fotógrafo incondicional dos caprichos de Clio, mas, sincronicamente, um testemunho, detentor de uma dinâmica particular, expressão de uma subjetividade intocada. A forma como o Gótico se apropria desses valores religiosos de forma nada convencional é prova de que tal subjetividade é capaz de influir no todo, em lugar de ser somente um instrumento nulo das perspectivas já consolidadas em um determinado contexto sociocultural.

3. Produção técnico-tecnológica (PTT)

Essa dissertação apresenta como produção técnico-tecnológico a gravação de um *videocast*, intitulado *Catedrais, vultos e sepulcros*, e conta com dois episódios de cerca de trinta minutos cada. No primeiro episódio, a literatura Gótica é introduzida desde suas origens inglesas até suas manifestações na literatura brasileira, com base nas pesquisas já realizadas sobre o tema até o momento e incluindo os resultados apresentados nessa dissertação relacionados ao Gótico na poesia de Gonçalves Dias; no segundo episódio, tratar-se da influência gótica na cultura contemporânea, explorando formatos como séries, filmes e música, de modo a realizar leituras de fotogramas e músicas para demonstrar as conexões entre esses produtos culturais e a literatura gótica já consolidada.

Essa produção visa apresentar e familiarizar o público em geral com o Gótico e suas manifestações no âmbito literário nacional e na cultura pop, de modo que as abordagens são tratadas de forma que estabeleça um diálogo com o espectador/ouvinte experiente ou não, possibilitando informações, (re)conhecimentos e discussões necessárias. Para corroborar esse ambiente livre, conta-se com a participação de convidados no intuito de gerar um diálogo agradável, evitando um excludente tom academicista.

Como recurso imagético, recorre-se ao uso de ilustrações (imagens de autores, capas de livros, cartazes de filmes, HQs, animes, fotogramas, trechos de poemas, músicas etc.) que, além de possibilitar uma maior dinâmica para a produção audiovisual, possibilita também a recepção e possíveis análises gráficas, imagéticas que potencializam uma compreensão ainda maior com relação ao gótico.

A distribuição do *videocast* será livre, sendo disponibilizado gratuitamente no *youtube* através do canal oficial do PPGLe da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL, e também na página do PPGLe, (<https://ppgle.uemasul.edu.br/>), a fim de atingir a maior quantidade de público possível. Trechos poderão ser postados no *Instagram* do PPGLe, possibilitando uma divulgação mais ampla.

Esse meio de difusão de conhecimento que é o *videocast*, tão comum à realidade de muitos jovens, não pode ser olvidado como possibilidade de trazer à tona uma literatura forasteira nos estudos e ensino de literatura brasileira como a gótica. Nesse sentido, esse produto técnico tecnológico se mostra rico em possibilidades de uso tanto dentro da esfera da educação, quanto fora.

Apesar de, em um primeiro momento, esse PTT soar como forma de entreter, o que não deixa de ser, é mister também considerá-lo em todas as suas potencialidades – entre elas, sua ampla capacidade de disseminar informação e conhecimento. Acessível a todos, por seu teor – é sabido o quão continua sendo disseminado e o quão atrativo o é para grande parcela da população brasileira, principalmente os jovens – e a forma como apresentado despojada, intenciona-se que os episódios possam ser facilmente incorporadas ao processo de ensino-aprendizagem de literatura, funcionando como meio de apresentação do gênero Gótico e suas ligações com o Romantismo, mas também como material complementar, que pode ser ouvido ou assistido para fixação de conteúdo ou impulsionador de debates.

Nesse sentido, aproxima-se das proposições da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) mais recente, que, no âmbito da língua portuguesa, no ensino médio, propõe o contato, apropriação e apreciação crítica de produções nas mais diversas mídias, em que se incluem *podcasts*, vídeos, filmes, etc., especialmente nos campos “jornalístico-midiático” e “artístico-literário” (Brasil, 2017, p. 502-503), o primeiro acarretando a apreensão de informações em um sentido crítico, o segundo, promovendo o contato amplo com as mais diversas manifestações de artes, em suas especificidades linguísticas e de sentido, visando sua fruição e aprofundamento.

Ainda dentro do âmago das diretrizes da BNCC, os episódios auxiliariam em sala de aula ao contemplar algumas habilidades solicitadas no campo “artístico-literário” (Brasil, 2017), como, por exemplo, na demanda de tornar patente as continuidades e descontinuidades no processo de consolidação da literatura nacional, a partir dos textos. Tratando-se do Gótico enquanto possibilidade na literatura nacional, os discentes seriam expostos à complexidade do panorama da cultura literária, uma vez que, poder-se-ia notar que, no início do século XIX, no Brasil, não se propagava apenas o movimento Romântico, mas também a literatura obscura do Gótico.

Atualmente, um episódio piloto com cerca de trinta minutos já foi produzido no Laboratório de mídias digitais do PPGL, o LABOMÍDIA, para fins de testes de roteiro e equipamento, obtendo resultados interessantes, mas que podem ser aprimorados. Após debates e diálogos com a equipe, optou-se por realizar melhorias nas sequências de planos e de enquadramentos, bem como ajustar certos aspectos do roteiro. Nesse sentido, o produto está em processo de aprimoramento para que seja possível, dentro de melhores condições, técnicas e didáticas, transmitir os conhecimentos construídos a partir dessa dissertação para além do ambiente institucionalizado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Circunscrita em um árduo processo que envolve muito mais do que a demarcação e classificação do que é belo, a literatura é um campo de disputas entre conceitos, críticas, exegeses e perspectivas infundáveis. O que se convencionou a nomear de Gótico, sem exceção, disputa e é disputado no campo literário em suas complexas teias de relações e hierarquias. Apartado, talvez por do abjeto se ocupar e por acabar tornando-se o mesmo, da literatura brasileira, o Gótico, como vírus ou fungo (Mulvey-Roberts, 1998), vem se espalhando sorrateiramente nas investigações que emergem cada vez mais no ambiente acadêmico.

Nessa lida, que vai do subterrâneo à superfície, vem a ser indelével perscrutar se um contexto tão adverso daquele vivenciado na Europa, não foi capaz de gerar peculiaridades nessa tendência literária obscura. Voltando-se ao diálogo entre a Literatura e a História, essa investigação buscou analisar de que modo os trópicos transformaram o Gótico na obra poética *Primeiros Cantos* (1846), de Gonçalves Dias, rememorado, em grande medida, no campo da crítica e das pesquisas, por seu papel na concepção do indianismo romântico, tendo seus escritos de outra natureza relegados.

A partir desse questionamento, e, seguindo as coordenadas das estruturas sociais, do imaginário, e das formas de comunicação do Brasil do século XIX, pôde-se apreender a força do aparato mental do período na constituição de imagens obscuras na poética do literato. O catolicismo, presente desde os primórdios do processo colonial do território, e religião da maior parte da população no período, faz-se pilar para discussões acerca da vida e da morte, do pecado, da apostasia, que adquirem tons macabros por meio de fantasmas, mortos-vivos, espectros femininos, pesadelos, localizáveis em obras como Samuel Coleridge, Edgar Allan Poe, Horace Walpole e outros. No entanto, esse forte apelo religioso não se encontra em igual densidade em obras da tradição gótica europeia, apesar de com ela partilhar os elementos condutores, como imagens e as formas medievais.

Por outro lado, em um momento específico do indianismo, a análise conduziu à uma apreensão de elementos aproximáveis àqueles presentes na literatura gótica, mas com nuances inegavelmente pátrios, como os monstros lovecrafianos que nada mais são do que incorporações dos portugueses em sua jornada de colonização, que levaria à ruína do povo Tupi, símbolo da singularidade nacional. Está cristalizado nessas imagens obscuras e presságios de ruína, bem aparentadas ao Gótico, o conflito entre brasileiros e portugueses, que se manteve como lembrança no imaginário vernáculo desde o período da independência,

instrumentalizando o nacionalismo enquanto força demonizadora dos lusitanos, teor que influí decisivamente na presença da tendência obscura na poesia de Gonçalves Dias. Há, nesse interim, a revelação de uma característica ainda nova dentro do indianismo, seu elemento Gótico, o que o aproxima, ao menos no poema *O canto do piaga*, às tendências do gótico australiano e neozelandês, que retratam o ambiente local, em sua especificidade, como palco para o desvelar de temores, e conflitos por demais particulares de um povo (Turcotte, 1998; Conrich, 2012), no caso brasileiro, o domínio lusitano no passado.

Foi possível, durante a análise dos poemas, notar que essas forças de influência social no gótico se manifestam em nuances. Em poemas como *Fantemas* e *O canto do piaga*, o catolicismo e nacionalismo adquirem pujança tão distinta que chegam a definir aspectos estéticos-formais, corroborando a teoria há muito estabelecida por Antonio Cândido (2023c), da possibilidade de o elemento social vir a ser componente estético em uma obra, tornando-se decisivo para a compreensão da mesma. Em outros poemas, a exemplo de *A morte e Delírio*, o catolicismo latente, funciona apenas como determinante temático, não se aprofundando concludentemente na concepção geral da obra.

É mister que se considere que as manifestações do Gótico na obra de Gonçalves Dias são cabalmente atravessadas pelos fatores sociológicos correntes. Em sua posição social de funcionário do governo imperial, o nacionalismo é mais do que obrigação, como o foi para outros literatos na mesma posição. O Gótico que se apresenta nos *Primeiros Cantos*, volta-se ao arcabouço ideológico e imaginário de um público mais ou menos específico: as camadas mais abastadas e letradas da população. Isso se confirma no uso do códex como meio de transmissão de sua literatura, objeto de acesso limitado a uma parte ínfima dos brasileiros nos oitocentos.

A lida que se desenvolveu, por certo, não esgota as questões levantadas, pelo contrário, traz à baila muitas outras que não poderiam ser sanadas em um trabalho dessa dimensão. No que concerne aos aspectos imagéticos de sua poesia, até que ponto Gonçalves Dias estaria consciente de sua aproximação com a literatura obscura que se desenvolvia na Europa, em especial na Inglaterra, nação para a qual já havia empreendido uma viagem? Qual teria sido o alcance de suas criações mais sombrias no público, mas, em especial em outros autores, visto que a poesia de Álvares de Azevedo e de Castro Alves possuem certos aspectos obscuros e consideravam o maranhense uma inspiração? São questões que adentram mais a fundo a seara da história, da recepção e da literatura comparada, e que podem trazer descobertas instigantes para a compreensão da dinâmica da cultura literária vernácula, especialmente no que diz respeito à criação poética.

Essa investigação foi capaz de atingir seus objetivos estabelecidos. Evocou-se uma literatura amiúde olvidada no circuito literário brasileiro, além fazer emergir uma faceta do poeta Gonçalves Dias que o grande público, muitas vezes, desconhece, mais obscura e conectada às produções inglesas. No campo de estudos do Gótico vernáculo, figura, doravante, um literato fulcral para o próprio conceito de literatura nacional. No âmbito escolar, as análises apresentadas podem ser meio de elucidação da dinâmica poética e caminho passível de apropriação, deglutido, no intento de compreender o funcionamento mais específico da poesia de Gonçalves Dias. Acresce-se que das análises concernentes aos elementos sombrios da poética gonçalvina, é possível extrair proposições e assertivas imperativas a uma possível história do medo, ou da morte no Brasil.

Por fim, o Gótico que se manifesta na poética de Gonçalves Dias é o espelho obscuro que reflete por figuras monstruosas e disformes os medos mais amplos e enraizados na sociedade dos oitocentos: a morte, a perda da salvação divina e a invasão do território agravado pela desintegração da identidade coletiva constituída por tanto sangue derramado há muito tempo. O Gótico em sua obra, essa investigação permite cravar, é irremediavelmente nacional.

6. REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. **Cartas sobre a confederação dos Tamoyos por IG.**: publicadas no Diario. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diario, 1856. Disponível: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4642>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- ALIGHIERI, D. **La divina commedia**: inferno. Firenze: La nuova Italia Editrice, 1989.
- AMORIM, M. A. de. *et al.* **Literatura na escola**. São Paulo: Contexto, 2022.
- ANDRÉ, C. **Psychologie de la peur**: craintes, angoisses et phobies. Paris: Odille Jacob, 2005.
- ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- ASHLEY, M. **The Glorious Revolution of 1688**. New York: Charles Scribner's sons, 1966.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas – Dom Casmurro**. São Paulo: Abril, 1971.
- AUERBACH, E. A descoberta de Dante no Romantismo. In: AUERBACH, E. **Ensaios de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- AZEVEDO, A. **Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo**: precedidas de um discurso biographic e acompanhadas de notas pelo Sr. Dr. Jacy Monteiro. Tomo primeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5063>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- AZEVEDO, A. **Lira dos vinte anos e poesias diversas**. São Paulo: Ática, 2012.
- AZEVEDO, A. **A noite na taverna**: contos phantasticos. Rio de Janeiro: Mata & Ramos, 1878. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5107>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- BARROS, F. M. de.; OLIVEIRA, M. A. de. O gótico brasileiro na poesia de Carlos Ferreira. In: **Revista Soletras**. n. 34. p. 70-86. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30621>. Acesso em: 25 nov. 2023.
- BARROS, F. M. de. Quadros do gótico na poesia brasileira. In: SILVA, A. M. da. *et al* (Orgs.). **Estudos do gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. Disponível em: <https://4seminariodestudosdogotico.pginas.ufsc.br/files/2019/12/Estudos-do-gotico.pdf>. Acesso em: 22 out. 2023.
- BENESCH, O. **The art of Renaissance in Northern Europe**: its relation to the contemporary spiritual and intellectual movements. London: Phaidon, 1965.
- BÉROUL. **O romance de Tristão**. Trad. Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BIBLIA SACRA. **Iuxta Vulgata Versionem**. 5. Ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. A. George *et al*. São Paulo: Paulus, 2002.

- BILAC, O. **Tratado de versificação**. S.L. Typographia da Livraria Francisco Alves, 1905.
- BLOCH, M. **Apologie pour l'histoire ou métier d'historien**. 2. ed. Librairie Armand Collin: Paris, 1952.
- BORGES, J. L. A metáfora. In: BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes. 1986.
- BRASIL. **Base nacional comum curricular: educação é a base**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 05 out. 2023.
- BRASIL. **Collecção das leis do Brazil**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1891. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- BRAUDEL, F. História e ciências sociais, a longa duração. In: BRAUDEL, F. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 41-78.
- BRIGGS, J. The ghost story. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 176-185.
- BURKE, E. **A philosophial enquiry into the origin of our ideias of the sublime and beautiful**. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BYRON, L. **The complet works of Lord Byron**. Vol. II. Paris: Baudry's european library, 1852.
- CAHAN, C. L.; RILEY, C. **Bosch-Bruegel and the northern Renaissance**. New York: Avenel Books, 1980.
- CAMPBELL, J. **Le héro aux mille et un visages**. Paris: Éditions Oxus, 2010.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 1. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Todavia, 2023a. p. 133-166.
- CANDIDO, A. Literatura e a vida social. In: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Todavia, 2023b. p. 31-56.
- CANDIDO, A. Literatura e sociologia. In: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Todavia, 2023c. p. 15-30.
- CANDIDO, A. A literatura na evolução de uma comunidade. In: CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Todavia, 2023d. p. 167-200.

CARPEAUX, O. M. Prosa de ficção no romantismo. In: GUINSBURG, J. **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 157-165.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Vol. I. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Vol. III. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA. 1º de maio de 1500. Portugal, Torre do Tombo, Gavetas, Gav. 15 mç. 8, nº 2. p. 15. Disponível em: <https://annt.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/17/2010/11/Carta-de-Pero-Vaz-de-Caminha-transcricao.pdf>. Acesso em: 14 mai 2023.

CASTRO, H. A Praga do Sertão: aspectos do gótico em Coelho Neto. In: SILVA, A. M. da. *et al* (Orgs.). **Estudos do gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 65-74. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

CERTEAU, M. de. **The writing of History**. New York: Columbia University Press, 1988.

CIRLOT, J. E. **A Dictionary of Symbols**. 2. ed. Londres: Routlegde, 1990.

CLARK, S. Graveyard school. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature**. London: Mcmillan Press, 1998. p. 107.

CLARK, T. **Iliad of Homer**: with an interlinear translation, for the use of schools and private learners. Philadelphia: David McKay, 1888.

CLERY, E. J. The genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-40.

COLERIDGE, S. T. **The complete poems**. London: Penguin Books, 2004.

CONRICH, I. New Zealand Gothic. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 393-408.

COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**: era barroca, era neoclássica. Vol. 2. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**: era romântica. Vol. 3. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DARWIN, C. **The expression of the emotions in man and animals**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente (1300-1800)**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DENIS, F. **Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil.** Paris: Lecointe et Durey Libraries, 1826. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25963>. Acesso em: 16 de set. 2022.

DIAS, G. **Primeiros Cantos:** poesias de A. Gonçalves Dias. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4135>. Acesso em 16 abr. 2023.

DIAS, G. **Obras Posthumas de A. Gonçalves Dias:** precedidas de uma notícia sobre sua vida e obra pelo Dr. Antonio Henriques Leal. Vol. II. S, Luiz, 1867. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4179>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DOSSE, F. História literária, filha de Clio. In: DOSSE, F. **A história à prova do tempo:** Da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 257-69.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 23-50.

FANNING, S. Mitigations of the fear of Hell and Purgatory in the later Middle Ages: Julian of Norwich and Catherine of Genoa. SCOTT, A.; KOSSO, C. (Ed.). **Fear and its representations:** in the Middle Ages and Renaissance. Turnhout: Brepols publishers, 2002. p. 295-310.

FEBVRE, L. Littérature et vie sociale: un renoncement? In: **Annales d'histoire sociale.** 3º année, n. 3-4, 1941. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_1243-2563_1941_num_3_3_3053. Acesso em: 11 abr. 2021. p. 113-117. Acesso em: 17 mar. 2023.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary:** costumes de província. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRANCHETTI, P. I-Juca Pirama. In: FRANCHETTI, P. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 49-73.

FREIRE, J. J. J. **Inspirações do Claustro.** 2. ed. Coimbra: Impressa na Universidade, 1867. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518764>. Aceso em: 10 nov. 2022.

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. In: FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923).** São Paulo: Companhia das letras, 2011. p. 9-100.

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GAMER, M. Introduction. In: WALPOLE, H. **The castle of Otranto.** London: Penguin Books, 2001. p. XIII-XXXV.

GANTZ, T. **Early greek myths:** a guide to literary and artistic sources. London: The John Hopkins University Press, 1993.

GELDER, K. Postcolonial Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature.** London: Mcmillan Press, 1998. p. 180-181.

GRAY, T. **Elegy written and Other poems**. New York: H. M. Caldwell, 1901. Disponível em: <https://archive.org/details/elegywritteninco00gray>. Acesso em: 09 mar. 2023.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRIEZ, E. J. L. *et al* (Ed.). **Anxiety disorders**: an introduction to clinical management and research. Chichester: John Wiley and Sons, 2001.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**: sua história. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

HERCULANO, A. Futuro litterario de Portugal e do Brazil: por occasião da leitura dos Primeiros Cantos: poezias do Sr. Antonio Gonçalves Dias. In: DIAS, G. **Cantos**: collecção de poezias. 2. ed. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857. p. VIII-XXI. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4423>. Acesso em: 12 jul. 2023.

HEIDEGGER, M. **Being and time**. Oxford: Blackwell publishers, 2001.

HEILAND, D. Rethinking the sublime in the novels of Ann Radcliffe. In: HEILAND, D. **Gothic and gender**: an introduction. Oxford: Blackwell publishing, 2004. p. 57-76.

HOAD, T. F. **The concise Oxford dictionay of english etymology**. Oxford: Oxford Universty Press, 1996.

HOGLE, J. E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.

HOLANDA, S. B. de. (Org.). **A época colonial**: do descobrimento à expansão territorial. Tomo I, Vol. 1. 15. ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2007.

HOLMES, G. (Ed.). **Britain after the Glorious Revolution 1689-1714**. London: Macmillan Education, 1969.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Fredrico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

INOUYE, C. S. Japanese Gothic. In: PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 442-454.

INWOOD, M. **A Heidegger dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

JUNIOR, B. M. N. **Greek-english dictionary of the New Testament**. Stuttgart: Hendrickson publishers, 2010.

- JUNG, C. G. Sobre o renascimento. In: JUNG, C. G. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p.
- JONES, P. Introdução. In: HOMERO. **Ilíada**. Trad. Fredrico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das letras, 2013.
- KEEP, R. P. **A homeric dictionary**: for use in schools and colleges. New Jersey: Gorgia Press, 2002.
- KELLER, A. J. **Michaelis**: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- KENNEY, W. P. **How to analyse fiction**. New York: Monarch Press, 1966.
- KIERKEGAARD, S. **The sickness unto death**: a christian psychological exposition for upbuilding and awakening. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- KIERKEGAARD, S. **O desespero humano**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- KIERKEGAARD, S. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KRISTEVA, J. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEAL, A. H. **Pantheon Maranhense**: ensaios biográficos dos maranhenses illustres já falecidos. Tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518661>. Acesso em: 22 jan. 2024.
- LEE, A. R. Southern Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature**. London: Mcmillan Press, 1998. p. 217-220.
- LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LE GOFF, J. **The birth of the purgatory**. Chicago: Chicago University Press, 1984.
- LEWIS, M. **The monk**. London: Penguin Books, 1998.
- LOW, P. **Cambridge Declaration on Consciousness**. University of Cambridge: Cambridge, 2012. Disponível em: <https://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romanticism against the tide of modernity**. Durham, London: Duke University Press, 2001.

MAGALHÃES, D. J. G. Ensaio sobre a historia da litteratura do Brasil. **Nitheroy**: Revista Brasiliense: Sciencias, Letras e Artes. Tomo I, N° 1. Paris: Dauvin et Fontaine Libraires, 1836. p. 132-159. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/nitheroy/700045>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

MAIA, J. D. Álvares de azevedo: as duas faces da medalha. In: AZEVEDO, A. **Lira dos vintes anos e poesias diversas**. São Paulo: Ática, 2012.

MELO, E. O. **O feminino etéreo dos oitocentos**: a representação arquetípica da mulher na poesia de Gonçalves Dias. Monografia (Curso de História) – Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL. Imperatriz, 2021.

MELO, E. O; SANTOS, R. L. dos. O indígena pelo olhar de Gonçalves Dias: uma representação multifacetada nas obras Primeiros Cantos e Segundos Cantos. **Cadernos de História**, v. 22, n. 36, p. 146-161, 30 jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/24771>.

MELO, E. O; SANTOS, R. L. dos. Um literato e sua anima: incursões junguianas acerca do feminino na poesia de Gonçalves Dias. In: COSTA, M. C.; SANTOS, R. L. dos (Orgs.). **História e diálogos**: uma perspectiva interdisciplinar. São Paulo: Pluralidades, 2021. p. 69-91.

METRAUX, A. **A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis**. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional. EDUSP, 1979.

MIGHALL, R. Sex, history and vampire. In: HUGHES, W.; SMITH, A. **Bram Stoker**: history, psychoanalysis and the Gothic. London: Macmillan Press, 1988. p. 62-77.

MILNER, M.; PICHOIS, C. **Histoire de la littérature française**: de Chateaubriand à Baudelaire. Flammarion: Paris, 1996.

MILTON, J. **Paraíso perdido**. 3. ed. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2021.

MOISÉS, M. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MULVEY-ROBERTS, M. Introduction. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature**. London: Mcmillan Press, 1998. p. XV-XVIII.

NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da língua portuguêsa**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1955.

NETTLES, B. **Harmony I**. Boston: Berklee College of Music, 1987.

NIETZSCHE, F. **Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen I-V**: Nachgelassene Schriften 1870-1873. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.

NOVAK, M. E. **Eighteenth-century english literature**. Wessex: Macmillan Press, 1983.

NOBREGA, M. da. **Cartas do Brasil do padre Manoel da Nobrega (1549-1560)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. P. 51-74.
- ÖHMAN, A. Fear and anxiety: overlaps and associations. In: LEWIS, M.; HAVILAND-JONES, J. M.; BARETT, L. F. **Handbook of emotions**. 3. ed. New York: The Guilford Press, 2008. p. 709-729.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: PELLEGRINI, T. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. Fapesp/Annablume, 2008, 244p. Crítica Marxista, São Paulo, Ed. UNESP, n. 28, 2009, p. 132-153.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **A vida de Gonçalves Dias**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2018.
- POE, E. A. **Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Funk & Wagnalls, 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/worksofedgaralla05epoerich>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- POLLAK, M. Memória e Identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2023.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15. Disponível em:
- POUND, E. **A B C of reading**. London: Faber and Faber, 1991.
- PUNTER, D.; BYRON, G. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- PUNTER, D. (Ed.). **A new companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J.; Romantismo e Classicismo. GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 261-274.
- SÁ, D. S. de. **Gótico Tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SACCO, D.; HUGENBERG, K. Fear and expressions: function and form. In: GERVAISE, A. D. (Ed.). **Psychology of fear: new research**. New York: Nova sciences publishers, 2012. p. 69-82.
- SANTIAGO, S. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-74.
- SCHEIN, S. L. **The mortal hero: an introduction to Homer's Iliad**. Los Angeles, Berkeley: University of California press, 1984.
- SCHØLLHAMMER, K. E. **A ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, 2009.

- SCOTT, A.; KOSSO, C. Introduction. In: SCOTT, A.; KOSSO, C. (Ed.). **Fear and its representations**: in the Middle Ages and Renaissance. Turnhout: Brepols publishers, 2002. p. XI-XXXVII.
- SCHOCK, P. A. **Romantic satanism**: myth and the historical moment in Blake, Shelley, and Byron. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. New York: Bantam Books, 1988.
- SHELLEY, M. **Frankenstein or the modern Prometheus**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SOUTER, A. *et al.* **Oxford Latin Dictionary**. London: Oxford University Press, 1968.
- SOUZA, R. A. de. **Um pouco de método**: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral. São Paulo: É Realizações, 2016.
- STAIGER, E. **Grundbergriffe der poetik**. Zürich: Atlantis Verlag Zürich, 1963.
- STOKER, B. **Drácula**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- STURLUSON, S. **Edda**. London: Everyman, 1995.
- SPEAR, J. L. Gender and sexual dis-ease in Dracula. In: LLOYD, D. (Ed.). **Virginal sexuality and textuality in Victorian Literature**. New York: State University of New York Press, 1993. p. 179-192.
- THEVET, A. **Singularidade da França Antártica, a que outros chamam de America**. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1944.
- TODOROV, T. **The conquest of America**: the question of the Other. New York: Harper & Row, 1984.
- TURCOTTE, G. Australian Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature**. London: Mcmillan Press, 1998. p. 10-19.
- VAINFAS, R. **Trópicos dos pecados**: moral, sexualidade, e Inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.
- VAINFAS, R. **Confissões na Bahia**: Santo Ofício da inquisição de Lisboa. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- VANN VOORST, R. E. **Building your New Testament Greek Vocabulary**. 3.ed. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2001.
- VARAZZE, J. de. **A legenda áurea**. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. Disponível em:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=2127&co_midia=2. Acesso em: 25 fev. 2023.

VIEIRA, A. **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

WALPOLE, H. **The castle of Otranto**. London: Penguin Books, 2001.

WARWICK, A. Colonial Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, M (Ed.). **The handbook to Gothic literature**. London: Mcmillan Press, 1998. p. 261-262.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

YOUNG, E. **The complaint**: or the night thoughts on life, death and immortality. 8. ed. London: R. Dodsley, 1749. Disponível em:

https://books.google.com.br/books/about/The_Complaint_Or_Night_thoughts_on_Life.html?hl=pt-PT&id=-aNZAAAAcAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 09 mar. 2023.