

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BRENDA GRAZIELLE SILVA TRINDADE

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM THÉOPHILE GAUTIER E ALUÍSIO  
DE AZEVEDO

Manaus, 2019

BRENDA GRAZIELLE SILVA TRINDADE

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM THÉOPHILE GAUTIER E ALUÍSIO  
DE AZEVEDO

ORIENTADORA

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lileana Mourão Franco de Sá

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras (PPGL), como requisito para  
a obtenção do título de Mestre em  
Letras – Estudos Literários.

Manaus, 2019

### Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

T833r Trindade, Brenda Grazielle Silva  
Representações do feminino em Théophile Gautier e Aluisio de Azevedo / Brenda Grazielle Silva Trindade. 2019  
100 f.: 31 cm.

Orientadora: Dra. Lileana Mourão Franco de Sá  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Feminino. 2. Monstro. 3. século XIX. 4. França e Brasil. 5. Literatura. I. Sá, Dra. Lileana Mourão Franco de Il. Universidade Federal do Amazonas III. Título

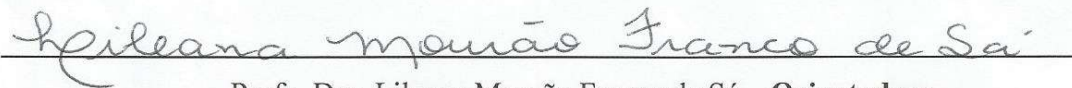
Brenda Grazielle Silva Trindade

Representações do feminino em Théophile Gautier e Aluísio de Azevedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2019

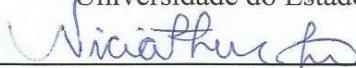
**BANCA EXAMINADORA:**



Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá – **Orientadora**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro – **Membro**  
Universidade do Estado do Amazonas – UEA



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo – **Membro**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Wagner Barros Teixeira – **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. João Luiz de Souza – **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

À Raimunda Barreto da Silva, minha querida e trabalhadora mãe, que dedicada a seus filhos, sempre soube da importância da educação em nossas vidas.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lileana Mourão Franco de Sá, pela paciência e compreensão nos momentos de dúvidas e, principalmente, pelo diálogo, pela generosidade, pela confiança, pelo incentivo e por todos os livros emprestados.

A todos os professores inspiradores e dedicados ao que fazem.

À Fundação de Amparo em Pesquisas no Estado do Amazonas – FAPEAM, pela bolsa concedida.

Aos colegas mestrandos pela amizade construída e pela generosidade em sempre ajudarem um amigo necessitado.

Aos meus amigos que pacientemente me ouviram falar repetidas vezes sobre o mesmo tema e muitos “nãos” ao longo da construção deste trabalho.

À minha família pelo apoio de sempre, especialmente à minha irmã Bruna.

À Isabella Marques e Lua Samela pela amizade inspiradora, pelas discussões literárias entusiasmadas e pela tranquilidade que me passavam em todas as minhas apresentações nervosas.

E finalmente, aos monstros, vampiras e bruxas que cresceram comigo e me estimularam a estar aqui, muito obrigada.

Mulheres belas, rostos formosos  
Como vossos encantos são cruéis!  
Como vossas belezas infiéis  
Fazem parecer criminosos!

Pagareis por essas almas  
Que fizestes pecar  
Que vossas práticas infames  
Fizeram afinal cambalear.

Enquanto estiver na terra,  
Ídolos de vaidade,  
Eu vos declaro guerra,  
Armado da verdade.  
(Grignon de Montfort)

## RESUMO

A pesquisa realizou um estudo sobre o feminino observando narrativas fantásticas do século XIX na França e no Brasil. Como *corpus* para análise, selecionamos o conto *A amante morta (La Morte Amoureuse)* de 1836 do francês Théophile Gautier e o romance *A mortalha de Alzira* de 1891 do brasileiro Aluísio de Azevedo. As principais personagens em foco aqui são Clarimonde e Alzira e suas diversas faces. Não deixamos, porém, de averiguar as vozes que narram suas histórias, seus duvidosos parceiros, Romuald e Ângelo, as sociedades que as cercam e como a literatura fantástica as trata. O aporte teórico advém dos estudos de Mary Del Priore, de Georges Duby e de Michelle Perrot, na parte histórica da pesquisa. Tzvetan Todorov, Claude Lecouteux, Julio Jeha, Luiz Nazário, H.P. Lovecraft e Claude Kappler ao nos referimos à noção fantástica e monstruosa do trabalho. Desse modo, observamos como a construção social determina a atuação do feminino nos textos literários, de que maneira elas reagem a tais construções e como a literatura fantástica, e seus autores concebem essas mulheres monstruosas.

Palavras-chave: feminino, monstro, século XIX, França e Brasil, literatura.



## ABSTRACT

The research carried out a study about the feminine observing *fantastic* narratives of century XIX in France and in Brazil. As a corpus for analysis, we selected the tale *La Morte Amoureuse* from 1836 written by the Frenchman Théophile Gautier and the novel *A Mortalha de Alzira* from 1891 written by the Brazilian Aluísio de Azevedo. The main characters in focus are Clarimonde and Alzira and their several faces. We do not, however, fail to find out the voices that tell their stories, their dubious partners, Romuald and Angelo, the societies that surround them and how *fantastic* literature treats them. The theoretical contribution comes from the studies of Mary Del Priore, Georges Duby and Michelle Perrot, in the historical part of the research. Tzvetan Todorov, Claude Lecouteux, Julio Jeha, Luiz Nazário, H.P. Lovecraft and Claude Kappler when we refer to the *fantastic* and monstrous notion of work. This way, we can observe how social construction determines the performance of the female in literary texts, how they react to such constructions and how *fantastic* Literature and its authors conceive these monstrous women.

Key-words: feminine, monster, 19<sup>th</sup> century, France and Brazil, literature.

## SUMÁRIO

O princípio .....	11
1. Primeira noite: Uma história feminina no sec. XIX .....	21
1.1. O feminino frente à sociedade patriarcal .....	22
1.1.1. A mulher e as leis de obediência .....	26
1.2. Mulher: educação e arte .....	29
1.2.1. Escrita masculina e representação feminina na França .....	30
1.2.2. A condição feminina no Brasil do século XIX .....	32
2. Segunda noite: O Chamado dos monstros .....	37
2.1. O nascimento da monstruosidade .....	37
2.1.1. O monstro e a arte .....	41
2.2. Monstro sanguinário: O surgimento do vampiro .....	46
2.2.1. O vampiro de múltiplas faces .....	46
2.2.2. O vampiro alcança a literatura .....	52
3. Terceira noite: A morta carrega sua mortalha .....	57
3.1. Clarimonde e a morte que ama .....	58
3.2. Alzira e sua mortalha .....	71
Reflexões monstruosas .....	94
Referências .....	99

## O princípio

Durante muito tempo, as mulheres foram exiladas ficando à margem da sociedade. De tudo chegaram a ser privadas: educação, trabalho e até mesmo de decidir seu próprio futuro. A história feminina oscilou entre preceitos muito variados de exclusão, de intolerância e de vulgarização. O avançar das civilizações trouxe pra humanidade um grande processo de divisão. Desse modo, onde os homens, considerados mais fortes, dominaram, o ser feminino foi domado.

Considerando as instâncias de dominação podemos destacar que, em geral, a visão da sociedade foi transmitida para a literatura e esta traz marcas culturais dos contextos de cada autor e das distinções de sujeito com os quais ele se identifica e se associa. Observamos que mesmo no espaço literário a mulher também era limitada, acabaram por serem retratadas por homens e seus mitos, seus estereótipos, restringidas e excluídas dos grandes movimentos literários, artísticos. Dessa forma, o discurso dominante reforçou a ideia da existência de uma suposta desvantagem intelectual feminina em relação aos homens.

Elas foram vagarosamente construindo seu lugar na sociedade e no século XIX conseguiram alcançar espaços que só eram permitidos para os homens, desconstruindo pouco a pouco a ideia de inferioridade física e intelectual propagada pela mentalidade patriarcal. Foi apenas no contexto da Revolução Industrial que o número de mulheres assalariadas aumentou significativamente.

Observando esse ponto das mulheres assalariadas, temos em *História das mulheres no ocidente: O século XIX*, Geneviève Fraisse e Michelle Perrot afirmam que o século XIX não foi apenas um tempo de repressão para as mulheres mas, a partir dessa época, a mulher saiu do seu lar e começou a trabalhar:

[...]o indivíduo feminino poderá tornar-se semelhante ao indivíduo masculino, ao trabalhador, ao cidadão, poderá romper os laços da dependência econômicos e simbólicos que o ligam ao pai e ao marido. (FRAISSE e PERROT, 1991, p.10).

A saída das mulheres do lar foi uma obrigação, a maioria delas eram de classes sociais mais baixas, perceberam a necessidade de trabalhar para sustentar sua família. No entanto, mesmo com tal possibilidade da conquista de um salário próprio, várias formas de exploração perduraram durante muito tempo, o início da mulher no mercado de trabalho não se torna apenas um estágio de emancipação, mas principalmente de exploração; trabalhando igualmente dentro e fora de casa e ainda sendo menos recompensada que o homem.

Trata-se de uma era em que a história feminina começa a se transformar, trabalhando, saindo de seus lares, tentando participar mais ativamente na sociedade onde vivem. Mais adiante elas se tornarão cada vez mais donas do próprio corpo, de suas ideias e até virarem, um dia, a serem consideradas cidadãs por completo.

Na sociedade brasileira, durante o século XIX, o país sofreu várias mudanças, principalmente devido à solidificação do capitalismo e a expansão de uma vida urbana e a possibilidade de ascensão social, que teve, como um dos elementos mais proeminentes, a burguesia. Logo, o lugar da mulher também se modificou. Foi uma época muito ligada à família na qual a mulher deveria saber de tudo, se comportar nesse novo lugar urbano dedicando-se a seu marido e à vida social, educar seus filhos e promover, domesticamente, um ambiente familiar acolhedor. Muitas eram vigiadas noite e dia, pois apenas com um bom casamento uma família poderia subir de classe. Sendo assim, elas se tornavam responsáveis não apenas por seu próprio lar, mas por todos os que estavam ligados a elas. Em *História das mulheres no Brasil* (1997), organizado por Mary Del Priori, podemos descobrir os valores da sociedade patriarcal brasileira e o lugar do feminino nela e, ainda, a influência da literatura.

Quando passamos a observar a literatura e os autores no século XIX, porém, vemos que, apesar da evolução e da luta feminina, as mulheres continuavam a ser retratadas de maneiras monstruosas e inferiores, especialmente quando se tratou de contemplá-las pela ótica da literatura fantástica.

O tema do sobrenatural, do irreal, do assustador, do fantástico sempre esteve presente na história da humanidade e nos trouxe muitos elementos fundamentais para as artes de uma maneira geral. Essa modo de contar histórias está na base de toda literatura, pois ela é a origem dos mitos, das lendas e da própria bíblia, por exemplo. Ela atravessa o tempo e espaço; está presente em todos os lugares do mundo, em diversas línguas e nos mais diferentes contextos históricos e temas e, no século XIX, refletindo a revolta feminina, não foi diferente. Especificamente, podemos mencionar que a literatura fantástica ganhou destaque no século XIX na França ao tentar se diferenciar do romance gótico inglês e ligado ao nome de E.T.A. Hoffmann.

Quando falamos de literatura fantástica Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados, já que, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2012), sistematiza e estabelece uma metodologia do discurso fantástico. Na obra mencionada o conceito de fantástico para o teórico ocupa o tempo da dúvida e ele afirma, “O Fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p.30). Tal premissa resulta no fato de que o leitor então deve hesitar quando confrontado com o acontecimento, ou o fantástico não será alcançado.

Essas narrativas aparecem na literatura através de elementos sobrenaturais, de personagens e de situações que expressam o que vai além da realidade e não pode ser explicado segundo as leis naturais pelas quais vivemos, fazendo o leitor questionar-se quanto ao que lê, parafraseando Todorov, “em um lugar que é exatamente o nosso, onde não há diabos, vampiros, anjos, acaba por acontecer um evento que não pode ser explicado por essas mesmas leis naturais tão familiares, acaba-se tendo que escolher por um evento, sobrenatural ou não. Ou tudo foi uma ilusão ou o diabo existe” (TODOROV, 2012, p. 30).

Entramos, de tal modo, na noção de realidade, já que muitas vezes ela está ligada a elementos que nos levam a questionar as leis da natureza. Vale assinalar que o mundo lógico teve seu auge no Século das Luzes e a visão nessa sociedade científica substituiu a visão religiosa dos séculos anteriores.

Nessa trajetória o ser humano moderno buscou na razão as respostas para suas dúvidas e acreditou que o racionalismo seria capaz de guiá-lo, mas percebeu que a razão não conseguiu suprir sua crise existencial e a realidade continuou sendo questionada mesmo após esse movimento.

Observemos então que o sobrenatural e o medo são temas comuns da existência humana e encontram no insólito um lugar para suas aflições, que é apresentado através de narrativas em que o mundo que conhecemos dá espaço a um mundo de seres e fatos que fogem às leis da natureza.

Considerando que as narrativas insólitas passam por diversos caminhos focaremos naquele que nos leva a encontrar as figuras femininas de grande importância e, a partir das quais, é possível constatar que quando a mulher ganha destaque na literatura fantástica, especificamente nesse período histórico, ela é sempre retratada com tons sobrenaturais, vista como um monstro, destruidora da família, da boa moral. Assim, certos retratos de mulher passam a desempenhar papel crucial na literatura: a mulher fatal. Ela se torna um ser cujo poder de transformação seduz e arrasta qualquer um para a ruína, cuja formosura e aspecto inocente são disfarces fatais para sua alma diabólica. Percebemos, nessa concepção, o medo e a angústia que a mulher causava na sociedade da época.

Analisando tal espaço literário dessas personagens, podemos entender como a mulher era vista, quais eram seus hábitos, o poder ou a fraqueza do seu gênero (criada presa à sociedade patriarcal) e o que acontecia quando tal figura feminina desafiava o seu papel, se elas eram sempre tratadas igualmente, se elas eram sempre vistas como monstros.

Para analisar essa mulher fatal que começou a surgir na literatura do século XIX escolhemos dois autores cruciais para o tema: o francês Théophile Gautier e o brasileiro Aluísio de Azevedo. Aqui nos propomos a refletir em *A amante morta (La Morte Amoureuse)* de 1836 e *A mortalha de Alzira* de 1895, a questão da função do monstro feminino, literário e social, na época em que viveram esses dois autores. O interesse estará centrado em verificar o que fazem, do que se ocupam, o que dizem as personagens criadas por tais homens.

As narrativas foram escolhidas por representarem a interação entre o vampiro, a sociedade humana e o fantástico na França e no Brasil do século XIX, além do fato de as personagens envolvidas pela trama serem mulheres. Temos em *A amante morta* um grande marco na literatura francesa fantástica em contraponto à obra *A mortalha de Alzira*, um romance que é negligenciado pelos estudiosos no Brasil.

O primeiro autor é Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), que nasceu em Tarbes, na França, uma comuna francesa no departamento dos Altos Pirineus, na região dos Midi-Pirineus. Foi poeta, romancista, jornalista, crítico de arte e de literatura, popularizou o gênero fantástico, antes conhecido como literatura de apelo popular e de autores desconhecidos.

Gautier surgiu no mundo literário em 1830, quando fez a defesa da célebre peça teatral *Ernani*, de Victor Hugo, depois se afastou dos românticos e publicou o romance *Mademoiselle de Maupin* (1835). Sua coletânea *Esmaltes e camafeus* (1852) inspirou os parnasianos. A literatura fantástica na França se apresenta como uma réplica à crise política vivida no país, surgida dentro da crise literária com românticos liberais e os românticos clássicos. Gautier defende os princípios da “Arte pela Arte” e luta por sua liberdade de expressão. Ele era um grande conhecedor e amante das artes plásticas e em sua obra podem ser observadas inúmeras referências à pintura e à escultura, pois consegue conciliar em sua prática literária dois dons: o do pintor e o do descritor. Cabe ainda assinalar que ele renovou a natureza do conto e da novela, dando-lhes originalidade e diferentes valores e modificou a concepção do fantástico inglês para o fantástico francês tornando-o moda em sua época.

Gautier foi também um teórico e realizou um distanciamento crítico através de sua obra *Jeunes France* (1833) que retoma formas anteriores e aponta a impossibilidade da mimesis do ponto de vista dos realistas. Interessante notar que ele tanto era próximo dos artistas que dominavam o campo da arte quanto dos chamados *bousingots*, revolucionários que participavam das revoltas populares. No final de 1830, surgiu o *Petit Cénacle*, em oposição ao *Cénacle* de Victor Hugo, mas seus escritores ou *petits*

*romantiques* não eram reconhecido como “grandes”, foram muito censurados e são lembrados apenas pela postura irreverente.

O outro autor a ser estudado é Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), que nasceu e foi batizado em São Luís do Maranhão. Ele foi romancista, cenarista de teatro, caricaturista, jornalista e diplomata.

O autor cresceu em uma família de classe média e seu pai, sendo vice-cônsul, possuía prestígio; no entanto, ganhava apenas o suficiente para manter sua família em uma cidade em falência, sem luxos. Aluísio não teve a chance de viver em uma família rica, fato que atrapalharia seus futuros estudos, mas teve a sorte de crescer em uma das famílias mais cultas de São Luís.

Sua educação deve-se principalmente à sua mãe, dona Emília Amália Pinto de Magalhães. Ela era considerada uma mulher muito culta que, no começo de sua vida adulta, desafiou a “moral e os bons costumes” sociais ao fugir de casa com sua filha após uma torturante convivência com seu primeiro marido, Antônio Joaquim Branco, decidindo viver com David Gonçalves de Azevedo quinze anos depois, apesar de ainda estar legalmente casada. Foi a partir da observação da união de seus pais que Aluísio fazia suas considerações sobre o amor e o casamento em seus trabalhos.

Foi dona Emília que despertou nos filhos, especialmente em Aluísio e em seu irmão mais velho Artur, o gosto pela leitura e pelo teatro. Diferente da maioria das famílias na cidade, os Azevedo possuíam uma biblioteca considerável, tinham acesso principalmente aos livros do Gabinete Português de Leitura cujo presidente era o próprio David. Nele havia romances, folhetins, contos, poesias em português e em francês.

Em 1878, na sua cidade natal, começou a carreira de escritor, em 1879, através da publicação do romance *Uma lágrima de mulher*, típico dramalhão romântico. Ajudou a divulgar e colaborou com o jornal anticlerical *O Pensador*, onde defendia com grande veemência o fim da escravatura. Em 1881 Aluísio lança *O mulato*, romance que causou grande escândalo entre a sociedade maranhense pela crua linguagem naturalista e pelo assunto tratado: o preconceito racial. O romance teve grande sucesso, foi bem recebido na Corte



como exemplo de Naturalismo e, então, pode estabelecer-se no Rio de Janeiro em 1881, decidido a ganhar a vida como escritor.

Mas foi o seu oitavo romance *A Mortalha de Alzira* (1895), quando publicado em formato de livro, que atingiu aquilo que era considerado um recorde de venda da época, com 10 mil exemplares vendidos em três anos. Carimbado nas escolas como um dos mais importantes escritores naturalista no nosso país, o autor, no entanto demonstrava grande talento e escrevia com espontaneidade as narrativas insólitas, mas que não ficaram conhecidos no contexto dos cânones.

As péssimas condições da escravidão para o progresso do país, a denúncia das condições severas para as mulheres, a situação vergonhosa da população nos cortiços, as lamentáveis condições da saúde pública, os abusos do clero e as exigências por uma política de educação foram alguns dos temas abordados pelo autor em suas obras.

Durante o século XIX poucos foram os escritores brasileiros que enveredaram pelo fantástico. Álvares de Azevedo e Machado de Assis são os mais conhecidos. Esses poucos autores nos levam a perceber a falta de tradição da literatura fantástica em nosso país.

O estudo de Gautier e Azevedo leva em consideração a análise das impressões que os escritores traziam para suas obras de uma época em que o mundo estava mudando com os avanços tecnológicos, culturais e a nova visão que a sociedade tinha da religiosidade. É necessário analisar todas essas influências para que se possa compreender e examinar adequadamente as vozes que envolvem as mulheres referidas nas obras e colocadas em cena pelos escritores.

Utilizaremos o escritor Luiz Nazário, autor de *Da Natureza dos Monstros*, que propõe uma teoria da monstruosidade ele refere-se a monstros reais e imaginários através de um tom irônico. O autor analisa quem são os monstros, as mulheres-monstro e no seu capítulo “Psicanálise existencial dos monstros” discorre sobre a necessidade da criação dos monstros. Com isso

observaremos a importância da mulher-monstro para a sociedade do século XIX e as repercussões nos dias atuais.

Nazário inicia sua obra com a definição de monstro assinalando que “O monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade” (NAZÁRIO 1998, p.11) acentuando que o monstro é assim, o inverso do que é humano, ele é a forma que o inimigo da bondade e dos bons costumes assume. Neste contexto, a partir da leitura das obras ficcionais que serão analisadas, podemos afirmar que o monstro, não importa a sua configuração, é a fisionomia do próprio Mal, ele só provoca destruição; e a mulher, com sua configuração frágil e angelical, é o pior de todos os monstros.

Algumas das personagens monstruosas, no entanto, são seres que retratam a loucura, o caos e o distúrbio como forças incontroláveis. Motivadas por essas figuras surgem as discussões sobre a sociedade, os desejos, a liberdade individual e a sexualidade. Essas imagens escondem um desejo inconsciente que, por séculos, foi coagido por uma sociedade conservadora.

Ao falarmos de monstros é necessário abordar o tema dos vampiros. Dedicaremos um tópico especialmente para essa criatura. Falaremos do nascimento do mito na Europa eslava até ele ganhar o mundo na literatura chegando aos autores analisados aqui.

O vampiro é um ser imortal e, desde que surgiu se recusa a desaparecer, pois ao longo dos séculos sua notoriedade e seu poder só vieram a aumentar. Ele aparece na história da humanidade muito antes de surgir na literatura, muito antes do célebre *Drácula* (1897), de Bram Stoker, visto que já assombravam a Terra e a tal criatura como conhecemos hoje em dia surgiu de várias histórias e mitos do Leste Europeu. Claude Lecouteux, em *História dos vampiros: autopsia de um mito*, afirma que:

[...] nos tempos mais antigos, ninguém duvidava de que os mortos continuassem a viver no seu túmulo ou no além-túmulo; essa ideia ainda estava disseminada na Europa do século XVII e até hoje no país de Gales. Testemunhos de mais diversas origens nos dão provas disso. (LECOUTEUX, 2005, p. 53).

Muitos países acreditavam – alguns ainda acreditam – que os mortos possam voltar, e o vampiro é apenas uma das criaturas que suscitou a imaginação e o medo pós-morte.

A predominância da figura masculina do vampiro em narrativas de terror somente foi quebrada, ao longo do século XIX, por escritores como Théophile Gautier, e sua personagem Clarimonde em *A amante morta* (1836); e principalmente Joseph Sheridan Le Fanu, com sua novela *Carmilla* (1872).

No final do século XIX o mito do vampiro já estava bem disseminado por todos os cantos da Europa e as suas histórias acabaram sendo influenciadas pela forma negativa como a sociedade reagia às mudanças no comportamento feminino, na qual se buscava a igualdade em direitos políticos, jurídicos, econômicos e a liberdade sexual das mulheres em relação ao homem. Elas tentavam conquistar sua própria autonomia, o que era considerado uma conduta perigosa e para muitos poderia desestruturar os fortes valores da sociedade, pois a mulher ideal era aquela passiva, que ficava em casa cuidando do marido e dos filhos. Conforme Luiz Nazário, em *Da natureza dos Monstros*:

O grande *boom* de mulheres-monstros deve-se à subversão dos papéis sexuais tradicionais pela integração das mulheres no mercado de trabalho. Lutando pela sobrevivência em condições de igualdade com os homens, as mulheres retraíram sua feminilidade, tornando-se agressivas, arrivistas, impudicas. Masculinizadas e hipersexualizadas, adquiriram algo de monstruoso (NAZÁRIO, 1998, p.125).

Observamos que com a necessidade da mulher no mercado de trabalho elas entram em competitividade com os homens buscando mostrar ao mesmo nível de responsabilidade e acabam se “masculinizando” aos olhos da sociedade onde vivem, visto que o trabalho externo cabia ao homem. Sua força e impetuosidade agudas tornam tais mulheres seres diferentes dos padrões para elas definidos resultando em uma nova disputa no mercado de trabalho que antes não existia para homem.

Vistas sempre como um perigo constante, ainda mais agora em disputa por trabalho com o homem, as mulheres acabam refletidas nas histórias de

vampiros sempre como a figura que levava o homem à perdição, atormentando-o, seduzindo-o, reduzindo-o até a loucura. O interesse é mostrar a personagem feminina como um ser ameaçador e medonho, capaz de debilitar o homem por meio da sexualidade. Assim, a mulher, personagem vampira, passa a carregar a marca de mulher monstruosa, repulsiva e perversa, porque seduz e faz com que o homem se corrompa.

No primeiro capítulo do trabalho, que foi nomeado Primeira Noite, mencionaremos alguns aspectos sobre o período histórico em que se encontram as obras e os autores bem como uma verificação da sociedade do século XIX, o feminino, as características do pensamento da mulher e também o pensamento social que era dirigido a elas. A fim de localizar no tempo e no espaço as personagens femininas analisadas em cada um dos romances escolhidos para *corpus* do trabalho, explanaremos sobre as condições gerais da mulher na sociedade e suas reivindicações, por reconhecimento social. O capítulo, dividido em duas partes principais, falará da história feminina na França e no Brasil.

No segundo o capítulo, chamado de Segunda noite, observaremos a importância dos monstros para a literatura e para a sociedade, o que representam e para que servem. Ainda no mesmo capítulo mostraremos a evolução do mito do vampiro até as representações literárias do século XIX.

Após entender a situação da mulher no século XIX, e a importância dos monstros para a sociedade, teremos na terceira parte, a análise das obras escolhidas. Observaremos como é construído o sentimento fantástico, acentuando o que podemos observar da sociedade e do feminino nelas.

Teremos ainda uma última parte, Nela descobriremos quem são as personagens femininas das obras escolhidas, a partir daquilo que observamos anteriormente sobre a sociedade e a função do monstro.

Daremos início ao trabalho com o capítulo que nos abre as portas para as reflexões a respeito das questões de gênero a partir da representatividade social, espaço em que se encontra a base teórica para a proposta de trabalho de nossa pesquisa.

## 1. Primeira noite: Uma história feminina no sec. XIX

Toda narrativa detém um estilo específico no qual foi escrita, único de um momento particular de produção e tal produção só se faz acontecer quando se obedece a leis particulares do meio de onde ela é criada, do vetor pela qual ela será reproduzida e para quem ela é destinada. Ao observarmos o momento histórico, os grupos sociais, o lugar, a realidade cultural de quem produziu uma narrativa entendemos melhor os discursos proferidos, seus pensamentos ideológicos que são sempre marcadas por diversos, complicados e diferenciados interesses sociais. Eles mostram práticas e métodos daqueles que costumam estar no poder. Na literatura não há discurso totalmente imparcial.

A literatura é uma elaboração artística da sociedade que a criou, de acordo com quem a escreveu, contaminada por quem possuía o poder. Devemos lembrar que as narrativas, sejam históricas ou literárias, criam uma representação a respeito da realidade e uma representação, Alfredo Bosi, em *Entre a literatura e a história* (2015), afirma que:

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso de um romance histórico, ou do romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados (BOSI, 2015, p. 224).

Na expressão literária está contido o pensamento de uma sociedade, as tristezas, os medos, o poder, o desejo, os hábitos, os sentimentos, aquilo que é considerado beleza e deformidade de cada cultura e, ainda, muitas outras questões que habitam em um povo em seu tempo, esboçando a representação da coletividade ou da individualidade de quem escreveu. Para compreendermos melhor a literatura, um momento social, faz-se necessário a busca de alguns argumentos históricos, visto que, a literatura, e as artes no geral, por mais fiéis que possam ser aos fatos históricos, não são frios analisadores de sua época, eles sempre terão seus pontos de divergência com o real, cada história acaba contada a partir da visão de um autor, que incorpora ou não, todo ornamento que desejar.

Observaremos nesse primeiro capítulo o momento histórico da mulher no século XIX, falando sobre a mulher na França e no Brasil e acerca do espaço da escrita que a rodeava. Com isso, veremos o raciocínio da sociedade dirigida à mulher e suas ações para que no fim do trabalho possamos compreender quais as vozes que constituem as personagens femininas das obras escolhidas, quem são elas e por que atuam de tal maneira.

### **1.1. O feminino frente à sociedade patriarcal**

No decorrer da história, observamos que o sujeito feminino sempre foi considerado subalterno, inferior. Sendo utilizado, por muitas vezes, como mero objeto e não como um indivíduo. A mulher sempre esteve à margem da sociedade, tendo sua voz silenciada, seus desejos reprimidos. Ainda, nos dias atuais, nos deparamos com situações nas quais isso não mudou.

O século XIX presenciou o nascimento do código civil, um acontecimento sem precedentes e para as mulheres um documento ambíguo onde, por exemplo na França, a filha tem a igualdade em divisão da herança para com os irmãos, mas a esposa é submetida a laços que prendem ainda mais sua existência ao marido e à família em um contexto em que ela vive cercada de impedimentos.

Ainda apoiando-se no pensamento do século XVIII, a partir do qual todas as mulheres devem fazer o mesmo trabalho, serem esposas, mães, reprodutoras da espécie pode ser percebido que isso resulta na existência de mulheres enclausuradas em seu lar sem que a elas fosse dado o direito de participar de nenhuma das decisões da vida social ou de discutir leis que poderiam afeta-las.

Elas eram o centro da família, mas em si não possuíam nada sem seu marido ou seu pai que tomavam as decisões importantes dentro do lar e do casamento, das finanças, da educação. Genevieve Fraisse, em *História das mulheres no ocidente: o século XIX*, corrobora afirmando que “Uma existência feminina pública é pior do que a participação na vida do Estado. Com a inscrição das mulheres na família, é exatamente o espaço doméstico que lhes é concedido” (1991, p. 63). Sendo assim, podemos afirmar que as mulheres não possuíam (ou não deviam possuir) vida pública, sair de casa sozinhas, ir a

bailes ou viajar sem uma figura masculina ao seu lado, pois seria considerado um absurdo e muitas vezes, um crime.

Todo esse lugar não pertencente à mulher do século XIX mostra que o poder e a dominação por parte do homem era algo normal, a mulher pertencia a seu marido ou a seu pai, como qualquer objeto. Segundo Bourdieu em *A dominação masculina* (2012):

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres (BORDIEU, 2012, p.18).

A mulher, criadora de vida, está ligada à casa, à família, à proteção de seus filhos e como tal estará sendo sempre mantida dentro de seu lar; enquanto o homem, ser social, provedor financeiro, profissional, conhecedor da comunidade e da política estará sempre ligado a grandes espaços intelectuais e interativos. Como exemplo Bourdieu menciona que, muitas vezes na sociedade e mesmo na linguagem, o gênero masculino se mostra como uma percepção imparcial, algo básico, inicial, enquanto o feminino se mostra como uma deturpação dessa imparcialidade, dessa naturalidade (p.18). Logo, observa-se a facilidade da dominação masculina, visto que esta está intrínseca no nosso dia a dia, no nosso falar.

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...] em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (ibidem, p.17).

A diferença entre os papéis exercidos pelos homens e mulheres sempre existiu, a separação do que é classificado como pertencente ao homem e daquilo que é considerado pertinente à mulher parece ter sido construído naturalmente durante a constituição da sociedade como resultado dos

costumes de várias gerações. A divisão desigual dos papéis entre os sexos é uma soma de diversos elementos que faziam com que as mulheres permanecessem reclusas à vida doméstica, tendo como única finalidade a procriação e o cuidado da casa e dos filhos.

Essa divisão de poderes onde o homem domina e a mulher é considerada mais fraca, devendo obedecer para seu próprio bem, é verificada desde o início dos tempos. Deuses dominavam o Olimpo dos gregos antigos e o maior deles, Zeus, sobrepujava a todos e sem remorso não seguia as leis do bom senso, ou do casamento, quando tomava qualquer mortal para satisfazer seus desejos.

Como bom exemplo temos na mitologia judaica, temos uma mulher que, ao se achar igual ao homem, foi amaldiçoada e vista como demônio.

Lilith, um demônio feminino, é encontrada nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica. Na antiga época hebraica foi considerada a primeira esposa de Adão. Em tais mitologias, foi Criada por Deus do barro e recebeu o sopro da vida da mesma forma que seu marido, sendo feita sua igual, ou assim ela achou, até enfrentar a dominação masculina no leito de núpcias. Como não queria ficar em uma posição inferior a Adão no momento do ato sexual e não ser atendida por seu marido decidiu fugir. Mesmo quando Deus a manda voltar para o lar, se submeter a Adão, Lilith se recusa a retornar, como consequência de sua desobediência, cai sobre ela uma terrível maldição. Depois de condenada, promete se vingar degolando e, em algumas versões do mito, se alimentando do sangue de recém-nascidos que encontra em seu caminho.

Observamos com a antiga história de Lilith que as mulheres que têm seus próprios desejos e possuem um erotismo mais acentuado do que deveriam desafiando o patriarcado por não quererem se submeter às suas ordens humilhantes, acabam amaldiçoadas, sem família e condenadas a viverem como demônio em seu mundo. Segundo Barbara Koltuv, n' *O livro de Lilith* (2017), "toda a mitologia a respeito de Lilith é repleta de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, sucedidas por uma profunda raiva e vingança, na pele de uma mulher sedutora e assassina de crianças" (p. 39).



Poderíamos considerar sua história como “um antecedente mítico de um feminismo condenado desde o início” (ROBLES, 2013, p. 34). Para uma mulher submetida à sociedade, aonde impera uma voz masculina, Lilith seria um exemplo para mulheres transgressoras.

Fraisse cita Schopenhauer que escreve sobre uma metafísica do amor no século XIX. Para ele, a partir do instinto sexual pode-se criar o amor, porém ele nada mais é que uma estratégia da natureza para realizar seus fins. No entanto, homens e mulheres são tratados de maneira diferente pelo filósofo, “se o homem pode ir além da vontade da natureza para acender a um ascetismo onde a castidade é rica de potencialidade, a mulher, essa, foi apenas criada para a propagação da espécie” (FRAISSE, 1991, p. 69). Mais uma vez o homem possui uma liberdade intelectual que as mulheres estavam longe de obter. Quando o filósofo discorre sobre a diferença entre os sexos e não mais sobre o amor, temos, resumida nas palavras da autora:

[...] a mulher, situada entre o homem e a criança não tem se não uma beleza efêmera, ela também tem astúcia da natureza, para seduzir o homem e propagar a espécie. Mas ela não poderia ser o belo sexo: é inaceitável que ela mantenha um vínculo com o Belo em si. Ela é o segundo sexo, sem qualquer paridade com o primeiro; e a sua razão débil vive na imediaticidade, entre a frivolidade e pertinência (FRAISSE, 1991, p. 69).

Segundo tal pensamento, a mulher utiliza-se de artifícios para conseguir o que deseja e, assim como a natureza, engana o homem e nunca está em igualdade com ele, nem em sua beleza, pois sendo o “segundo sexo”, sua beleza, logo efêmera, se esvairia, enquanto a beleza verdadeira, a masculina, duraria para sempre. Tudo na mulher é considerado inferior, aqui vemos que uma das principais qualidades esperadas na mulher não é genuína, original, verdadeira em comparação ao homem.

O único momento em que a mulher obtinha algum poder era naquele em que ela se tornava mãe, ela ganhava mais visão social. Porém, a diferença entre os poderes entre homens e mulheres era grande demais, elas acabavam sobrepujadas, mesmo diante da maternidade.

O casamento conjugal nada mais era que a obediência de um sexo pelo outro, e ainda podemos ir mais além. Uma corrente de pensamento do século XIX reafirmava a mulher em seu lugar abaixo do homem e apresentava-se como detentora de “argumentos para demonstrar mais uma vez que a vocação das mulheres para perpetuar a espécie torna difícil, senão impossível o seu acesso a funções superiores” (ibidem, p. 87). Herbert Spencer, filósofo do evolucionismo da época, chegou a afirmar que a evolução obedece a leis iguais para homens e mulheres afirmando que a mulher, como qualquer fêmea atuante na reprodução da sua espécie, não desenvolverá seu eu nem seu cérebro, exceto se ela se educar e nisso se aperfeiçoar. No entanto, frente aos movimentos de emancipação que seguiu, o filósofo muda de opinião, afirmando que o cérebro feminino, por mais que estude, não se desenvolveria o suficiente para um dia se igualar a evolução do masculino.

Observamos que a sociedade patriarcal do sec. XIX julgava que o papel da mulher se limitava a procriar e criar seus filhos no ambiente domiciliar. Os filósofos, os médicos e homens em geral acreditavam na fraqueza de caráter e de intelectualidade da mulher, por isso a maior parte delas não recebia estudos ou trabalhavam fora de seu domicílio, o tratamento que elas recebiam era legitimado por diversas regras, inclusive pela legislação, pelas próprias leis que são a expressão da própria justiça.

### **1.1.1. A mulher e as leis de obediência**

As mulheres, apesar de serem consideradas sujeitas de direito e viverem em uma época onde se pregava as ideias do liberalismo, não exerciam sua liberdade plenamente, pois sua vida estava vinculada ao sistema patriarcal que exercia todo poder de decisão, privando a mulher daquilo que pensavam ser condenável.

Os juristas tentaram autenticar tal desigualdade fundamentando suas ações na crença de que “no fundo as mulheres desejam ser protegidas contra si próprias” (ARNADUC-DUC, 1991, p. 97):

A exclusão do sexo feminino da vida política é contemporânea da do povo: ambos perturbam a nova ordem burguesa. O discurso médico e religioso desenvolve o receio, que encontramos nos textos jurídicos, de que as mulheres se tornem incontroláveis se ascenderem ao poder de decisão [...]

ainda que o direito tente fundamentar razoavelmente a diferença de tratamento, a exclusão das mulheres, acompanhada da imagem exaltada da mãe – musa ou madona – deve ser recolocada no quadro da nova ordem pública (ARNADUC-DUC, 1991, p. 99-100).

Pela maior parte do mundo ocidental a mulher encontra-se dominada pelo homem e, mesmo possuindo direitos segundo as leis, não tinha a capacidade de exercê-los, como uma criança que não possui competência intelectual para desempenhar seu papel sem supervisão por isso necessitava de um homem em sua vida, especialmente um marido, como apregoavam os bons costumes.

Vemos que as mulheres permaneceram à margem da lei: elas são rejeitadas ao voto, a participar da escolha de seus direitos, não poderiam ter cargos públicos, gerir os bens que possuíam, ou sequer sua palavra servia como testemunho em julgamentos importantes. Como reflexo dessa segregação, as mais pobres acabaram impedidas de se educarem, e quando precisavam trabalhar viam-se empurradas para postos de trabalho desqualificados.

Vemos que a família é considerada centro da sociedade, de uma importância inigualável. A soberania do homem no casamento tinha sua função como gerir mulher, filhos e os bens familiares. Neste contexto, o direito só daria alguma voz à mulher burguesa e dentro de um grupo familiar, porém, as pobres mulheres que não possuíssem famílias continuariam solitárias e abandonadas.

Durante o período mencionado as leis falavam da obediência da mulher para com seu marido, esta ideia é a base de todas as ações praticadas pelos homens e repetida na Bíblia. Temos, por exemplo, na epístola do apóstolo Paulo aos Efésios a passagem:

Vós mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da Igreja: sendo ele próprio o salvador do corpo. De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos (BÍBLIA, Efésios 5: 22-24).

O discurso bíblico sem dúvida é bem claro com relação à devoção feminina a seus maridos. Na França, até Napoleão Bonaparte se manifestou com relação ao dever do homem de chefiar sua mulher. Ele afirmava que era necessário lembrá-la constantemente de que ela é causadora do pecado original e por isso não deve ser deixada a pensar e agir livremente. Napoleão apenas reproduzia o pensamento dos homens e de muitas mulheres de sua época (ARNADUC-DUC, 1991, p. 118). Como influenciador e líder de uma nação, abre precedentes para que a população reafirme atos de violência contra a mulher.

Mesmo com relação ao nome e à nacionalidade, ainda observando o sec. XIX, percebemos mais uma maneira de demonstração de dominação do marido com relação a sua esposa. Casada, adquire o nome do homem, mesmo que a lei não a obrigue a tal, também sua pátria se torna aquela que o marido possui.

Para resguardar sua família, o homem pode legalmente usar de força para corrigir e educar sua esposa, podendo interceptar cartas e documentos que ela receba para compreender quais são as influências que ela traz para seu lar, proibi-la de se comunicar com outras pessoas, reter qualquer dinheiro que ela possa receber, obrigá-la a morar na residência que ele escolher e se ela resolver deixar o lar ele pode, através de violência, coagi-la a ficar. O esposo é obrigado, no entanto, a providenciar o necessário a sua esposa, como comida, roupa, remédios, habitação.

A infidelidade é mal vista para ambos, no entanto, o adultério feminino é penalizado com mais rigor. Como exemplo, na França a mulher adúltera poderia pegar de uma pena máxima de dois anos de prisão e a mínima de três meses. A pena de dois anos de prisão era a mais comum durante o século XIX, em um contexto em que podemos observar ainda que:

o marido adúltero arrisca-se apenas a uma multa de 100 a 2000 francos (art. 339) o cúmplice da mulher adúltera apanhado em flagrante ou designados em escritos pessoais incorre na mesma pena de prisão que a mulher e numa multa de 100 a 2000 francos (art. 338) (ARNADUC-DUC, 1991, p. 122).

Se o marido traído, em um momento de fúria, matar a esposa ou o amante no momento da traição (em domicílio conjugal), “é desculpável, diz, o ‘artigo vermelho’ do Código penal Francês (art. 324). Isto significa que, legalmente, o marido nada arrisca” (Ibidem, destaque da autora, p. 122), próprias leis apoiam atos de violência masculina.

Se o casamento, não obstante, resultasse em divórcio (fato que na França foi admitido em 1884 e no Brasil somente em 1980), o casal não poderia casar novamente entre si, nem com o cúmplice de adultério. A mulher ainda se veria obrigada a esperar um “prazo de viuvez” equivalente a trezentos dias, para assegurar uma possível filiação ilegítima.

## **1.2. Mulher: educação e arte**

No século XIX, a sociedade começou a perceber o poder da família, das mães e também da educação. Após a revolução francesa a mulher passou a receber mais ensino nas escolas que agora surgiam em todos os lugares. As escolas, os cursos, os internatos separavam meninos e meninas, evidenciando ainda mais a divisão dos sexos oferecendo uma educação considerada adequada às moças.

Muitos estudiosos no período discutiram acerca do estudo feminino, A educação voltada para elas se tornou questão de debate público e segundo Fraisse e Perrot em *História das mulheres no ocidente: o século XIX* (1991): “o aspecto mais interessante é então a edificação de uma moral tanto mais exigente quanto encontra em si o mesmo referente” (p.141). Vale ressaltar que, no período, alegava-se que a virtude das mulheres, das futuras mães, precisava ser protegido, os debates tinham a finalidade de decidir que livros poderiam ou não ser lidos, o que as meninas e as mulheres poderiam conhecer e treinar, por exemplo.

Tudo isso, no entanto, não visava o melhor aperfeiçoamento da mulher ou o desejo de que as futuras mães fossem mais educadas e pudessem ensinar melhor seus filhos e ajudar suas famílias. As discussões e reformas debatiam os limites “provocados pelo medo recorrente das mulheres demasiado instruídas, distraídas do lar e concorrentes dos homens”, segundo as autoras, a sociedade também “receia o acesso incontrolado das mulheres –

cabeças loucas, nervo frágeis – ao escrito” (FRAISSE e PERROT, p.142) e, assim, a leitura feminina é estritamente controlada. A autora Maria Rita Kehl, em sua obra *Deslocamentos do feminino* (2017), resume:

As mulheres só sabem aquilo que os homens desejam que elas aprendam [...] Parece mais conveniente que a mulher se mantenha ignorante – o que equivale, no pensamento oitocentista, a manter-se inocente sexualmente e maleável socialmente. (KEHL, 2017, p.59-60).

Mesmo quando podem estudar, percebemos que a mulher era limitada a muitos parâmetros, o medo da sociedade de que a mulher se revoltasse e abandonasse o seu posto de mãe e cuidadora da casa era visível em cada aspecto da pouca educação que recebiam. Elas eram limitadas a textos religiosos, manuais de boa conduta e afazeres domésticos, nunca possuindo a liberdade de estudar as leis, por exemplo. Toda essa restrição facilitava a manipulação da mulher para as situações sociais em favor do homem. Elas aceitavam com facilidade a palavra, o casamento que era imposto, a dominação sexual.

O resultado é que no século XIX as escolas e igrejas possuíam centenas de manuais de livros que as meninas poderiam ler e uma mulher vista lendo alguma obra fora destas classificações, que no período só desejavam manter a ordem e a virtude das mulheres, estava longe de representar os valores de uma união feliz e socialmente desejável pelos valores culturais da época.

Observamos que elas, no entanto, aproveitavam o que recebiam, não deixavam de lado aquilo que lhes era dado como obrigação ou não e logo algumas se tornariam produtoras do saber; professoras, escritoras, pintoras, entre outras. As autoras, no entanto alertam que “embora não de obras-primas [...] é que o gênio, mistério divino ou biológico, só pode ser masculino” (ibidem, p.143).

### **1.2.1. Escrita masculina e representação feminina na França**

Vimos que mesmo em um século cujo poder se encontrava nas mãos dos homens, não havia esfera social que o homem não se falasse do feminino,

sobre sua educação, sobre suas obrigações, o medo que elas suscitam no patriarcado, no descontrole e na fragilidade que tinham. Quando se chega à esfera da arte a mulher é representada de maneira idealizada no começo do século.

Discursos retratam a mulher, mas é uma representação feminina que não existe, ela era percebida como anjo ou demônio, tais manifestações serviam de maneira a encaixar a mulher em um padrão e melhor conquistar sua submissão. Se ela se ajustasse corretamente aos padrões, logo era representada como uma santa:

Ela é madona. Vindo a perfeição das telas de Rafael, universalmente admiradas em toda a Europa, aureolar de plenitude sensual o modelo da mãe com a criança, da mulher que encontra a mais sublime realização na oferenda do espetáculo da sua maternidade (MICHAUD, 1991, p. 146).

Pintores, escultores, poetas, retratam e pintaram-nas como símbolos sagrados na intenção de construir e difundir conceitos idealizados. Observamos nesse momento não apenas a beleza, mas a natureza social e moral da mulher, a afetividade e a maternidade como característica inerente a todas elas.

Assim, a imagem da mulher simbólica destruiu as mulheres reais. Dentro de seus lares, nas suas famílias as mulheres carregavam pesadas responsabilidades para atingir a perfeição da única mulher que se manteve fora do pecado original e deu a luz ao salvador dos pecados. Mesmo sob a luz das revoltas femininas que gritavam por emancipação a poesia e a arte completamente misóginas juntaram-se “a uma manobra eficazmente conduzida por instituições tão respeitáveis como a medicina, o direito e a religião, que assumem um mesmo sacerdócio: vigiar a fragilidade da mulher”, e assim esmagam qualquer liberdade que lutavam para alcançar (ibidem, p. 148).

A literatura não fica de fora e no início do século ela ajuda a criar mais ainda o peso em um simbolismo feminino que já vinha esmagando a mulher durante muito tempo, uma arte que reflete os desejos daqueles que a produzem – os homens – encurralando as mulheres em seus lares e famílias, dentro de um modelo escolhido por eles.

Nas letras a mulher deixa de lado a condição de companhia natural do homem, passa a ser tudo aquilo que ele deseja: “submissas ou temíveis, em todo o caso reflexos dos mais puros sonhos masculinos” e “o desejo masculino, que incessantemente ressuscita o sonho de uma mulher reflexo, quimera ou autômato, queima-se na impossível chama que o atormenta” (MICHAUD, p. 151 e p. 156). A figura feminina passa a se vestir em sonhos e habita em todos os desejos masculinos, visto que são eles os produtores da palavra. Desde a delicada caricatura da mulher amada aos desejos mais tresloucados de paixão.

Segundo Stéphane Michaud, “a literatura participa desse peso que domina o imaginário social” (p. 149). Assim, podemos chamar atenção para a literatura como meio de difundir esses valores elementares e criar representações de indivíduos ideais visto que propicia, com suas armadilhas bem construídas, muitas destruições na realidade feminina e sua maneira de agir.

### **1.2.2. A condição feminina no Brasil do século XIX**

A história feminina brasileira, como a história de muitas mulheres europeias, é assinalada pela afirmação do patriarcado que, validada pela religião cristã, silencia as suas vozes. A mulher oitocentista, educada socialmente, era subordinada e dependente do pai ou do marido, sendo feita propriedade do homem e subalternizada por ele.

Sua situação não muda muito no Brasil do século XIX, pois onde as cidades começavam a se modificar teremos um período da consolidação da família burguesa e o capitalismo. O que antes era uma sociedade cujo estilo de vida imitava a aristocracia portuguesa, um país rural, voltado para a agricultura, totalmente desorganizado com cidades mal cheirosas, pessoas morrendo de pragas, acaba passando por um controle maior por parte do Estado.

As ruas ganham mais visualização, há várias demolições de prédios, restrições de construções das casas, a utilização de lugares específicos para o abatimento de animais e para lavagem de roupas bem como novas medidas higiênicas se espalhavam entre as estirpes mais altas.

A modernização implantada pela coroa portuguesa tinha o intuito de europeizar muitas cidades do país, especialmente a capital, e dar um aspecto mais civilizado às cidades, pois, segundo Maria Ângela D’Incao, em *História*



*das mulheres no Brasil* (1997), “[a] proposta era ser ‘civilizado’, como eram os franceses e os europeus em geral” (p. 226). Desse modo, tudo que não se caracterizasse como “civilizado” era de muitas formas escondido, como a grande pobreza que se encontrava nas cidades e algumas práticas que foram proibidas, como manifestações religiosas em público.

Assim, a rua ganhou uma nova posição social, passou a existir uma diferenciação do público e do privado, modificando os comportamentos entre os grupos sociais.

As casas, o espaço privado, ganharam novas disposições, eram mais espaçosas, possuíam mais corredores, tinham maior distância entre as residências vizinhas, facilitando a privacidade e o aconchego familiar. Salões de festas e salas de visitas foram acrescentados às casas mais ricas criando um ambiente de transição entre a vida pública – a rua – e a vida íntima do lar.

A mulher burguesa começou a fazer parte de uma vida pública possuía mais liberdade para ir a bailes, teatros, porém ela não era apenas observada atentamente por seu marido ou seu pai, mas por todos na sociedade. Logo, ela deveria se comportar da melhor maneira, mostrar-se sempre distinta e cortês em público para, consecutivamente, seguir as regras da boa convivência. Ela devia ainda, entre outras realizações obrigatórias para seu gênero, auxiliar a família a se manter em um elevado status social.

Era através do casamento que ela mantinha a família em um alto escalão e promovendo festas em seus novos salões ela trazia a mais alta sociedade para o convívio de seu lar. Mesmo em uma sociedade não diferente da francesa, patriarcal e misógina, ela era a imagem da família:

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que as mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público, esse homem aparentemente autônomo, envolto de questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (D’INCAO, 1997, p. 229-230).

Considerando a sua importância na sociedade brasileira do século XIX a mulher ajudava a manter um status extremamente desejado. Não é à toa que todos os seus passos eram vigiados, “todavia, essa rigidez pode ser vista como o único mecanismo existente para a manutenção do sistema de casamento, que envolvia a um só tempo aliança política e econômica” (ibidem, p. 235) e as mulheres na sua posição de grande visibilidade eram ainda mais pressionadas ao bom comportamento. Percebe-se que:

O lugar da mulher como *companheira* do homem nos parece muito mais educado ao funcionamento da família burguesa em ascensão, que começava a se organizar segundo a racionalidade latente na ordem capitalista, do que o lugar subalterno preconizado pelo pensamento tradicional (destaque da autora. KEHL, 2016, p. 59).

A função tradicional de procriadora é de grande importância, no entanto, um novo papel se destaca para a mulher na nova sociedade brasileira que começa a se formar, ela acaba servindo ao homem como mais um degrau de ascensão social, uma boa esposa, que elevava o status de sua família se torna mais uma peça de desejo dentro da sociedade capitalista. Via-se ainda mais a esposa como objeto, utilizado sem hesitação pelo patriarcado.

Entre as mulheres, especialmente entre as mais ricas e sem muitos afazeres, desenvolveu-se o hábito da leitura, principalmente nas conversas entre confidentes, escondidas em seus cômodos privados. As histórias mais lidas eram novelas românticas, obras sentimentais, cheias de personagens apaixonados e sofredores que faziam de tudo por amor, ajudando a construir uma idealização do amor e de como se deveria amar.

Nesse período romântico, temos uma percepção diferente de sentimentos, o amor é visto mais como um estado da alma do que um momento carnal. Ama-se aos suspiros e sonhos, idealiza-se o ser amado, as trocas de conversas, os furtivos momentos a sós, planejam-se os instantes em que as mãos possam se tocar antes do abrupto afastamento. Muitas vezes ama-se o amor, ou a idealização deste, e não propriamente a pessoa desejada:

O amor parece uma epidemia. Uma vez contaminadas, as pessoas passam a suspirar e a sofrer ao desempenhar o papel de apaixonados. Tudo em silêncio, sem ação, senão as permitidas pela nobreza desse sentimento novo: suspirar, pensar, escrever e sofrer. Ama-se, então, um conjunto de ideias sobre o amor (D'INCAO, 1997, p. 234).

Devido ao estímulo literário as mulheres passaram a sonhar com o amor e um casamento além das obrigações políticas que envolvia a união entre pessoas da burguesia, “as histórias de heroínas românticas [...] acabavam por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento” (p.229). Essa idealização romântica mudou a percepção de namoro e desejo e casar-se com a pessoa de sua escolha era visto como condição de felicidade.

Temos obras como *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, onde podemos observar a demonstração dos anseios sentimentais dos jovens e a retratação de paisagem e dos costumes do Rio de Janeiro da metade do século XIX, onde é possível observar também o amor como problema central de uma sociedade que gira em torno do casamento. Nele está colocada a expressão do amor romântico que se desejava no século, um amor onde as personagens, possuidoras de caráter moral, sempre conseguiam alcançar a felicidade.

As personagens românticas dessa fase representavam as moças que procuravam o amor sublime descrito em muitos romances açucarados europeus que foram importados para o Brasil. As heroínas das obras são sempre descritas como damas que sabem se comportar perante as pessoas que convivem em seu espaço social e que, mesmo apaixonadas, possuem boa conduta e nenhuma atitude impensada. Além disso, elas não demonstravam nenhum tipo de posicionamento político, mostrando apenas um retrato típico de menina burguesa que deveria estar alheia, visivelmente, dos conflitos políticos, econômicos e financeiros de sua época.

Para a mulher burguesa, no entanto, ao observar seu poder de elevar a posição social em que se encontrava a família, o amor romântico aparecia como uma impossibilidade, principalmente na escolha de seu futuro cônjuge, decisão essa que fica a cargo da família, especialmente do pai.

As moças ricas que pretendiam casar acabavam, por muitas vezes, trancadas dentro de suas casas, pois manter-se pura era de grande importância e elemento principal de uma futura esposa, “a virgindade funcionava como dispositivo para manter o status da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem da parentela” (ibidem, p. 235). Os códigos religiosos e morais da época eram opostos à prática da severidade familiar, especialmente a patriarcal e, para proteger as meninas, muitas mulheres somente conheciam seus esposos no dia do casamento e tinham suas noites de núpcias com um estranho.

No entanto, o amor romântico parecia um pouco mais tangível para aquelas mulheres sem tantas posses. Elas pareciam possuir uma liberdade maior, sem tantas pressões ou constrangimentos que a riqueza poderiam lhes impor, poderiam amar, viver suas paixões e casar com alguém de sua escolha (dentro de sua classe social), pois seu casamento não era um laço político como era para as meninas burguesas.

## 2. Segunda noite: O Chamado dos monstros

O ser humano cria monstros de todos os lugares, os mais comuns saem de suas ansiedades, medos, dos males que o afligem e da imaginação. Narrativas cheias de monstrosidades existem desde o início dos tempos como nas lendas e nas mitologias. Os monstros são parte das tradições de cada povo e de cada folclore, sendo observados através de representações em torno de uma fogueira pré-histórica ou através de exibições em grande escala nos cinemas do século XXI.

Mas o que é o monstro? Sabe-se que a definição de monstro é algo muito complexo que varia de acordo com autores, lugar e tempo, não havendo, portanto, um consenso acerca do termo.

### 2.1. O nascimento da monstrosidade

Segundo Nazário, em *Da natureza dos monstros*, “O monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio” (1998, p. 11) e Claude Kappler, na sua obra *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, afirma que “os monstros são, por definição, *diferentes* do protótipo humano, são dessemelhantes” (destaque do autor, 1993, p. 298). O monstro é, observando inicialmente tais autores, aquilo diferente do ser humano idealizado, ele é uma criatura que não se conforma a uma condição exata, “a maior parte dos atributos da monstrosidade, está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana” (p. 11), reafirma Nazário.

A presença de monstros nos mostra que a natureza pode cometer erros, ter falhas. Observamos desta maneira, que o monstro é um sinal da imperfeição, ele é algo ruim, desordenado e na desordem é que se manifesta o mal. Entre as representações mais comuns empregadas para nos referir ao mal estão o crime, o pecado e a monstrosidade (JEHA, 2007, p. 19).

A figura do monstro está presente quando há algo fora do normal, como animais ou pessoas horríveis. A monstrosidade pode vir também de atitudes abomináveis, condutas inapropriadas, temperamentos ruins, seres vivos com deformidades. Desse modo, qualquer coisa diferente, exótica, que não se

encaixe nos padrões outrora definidos pela sociedade pode ser chamada de “monstruosidade”.

A monstruosidade, ainda, não advém apenas de seres naturais concebidos – erroneamente ou não – pelo mundo comum em que habitamos, mas também de seres da ordem sobrenatural. Assim temos demônios, bruxas, vampiros, golens e outras diversas criaturas sobrenaturais. Para Jeha, no começo de seu trabalho, temos uma pequena demonstração de como será entendido o monstro visto que, no decorrer da obra, os monstros são “tanto como criaturas engendradas pelo homem quanto os próprios seres humanos, tanto seres mitológicos quanto o espaço em que vivem as personagens” (2007, p. 8). Acredita-se assim, que os monstros estão em todas as esferas; no homem, na sua mente, no mundo ao seu redor e nos seres além da natureza.

Nas civilizações antigas, muito se desconhecia sobre o mundo ou sobre o outro. Assim, o desconhecido, o imprevisível tornou-se para a mente humana fonte de apavorante impotência, as reações ao ambiente ao seu redor eram apenas respostas instintivas e não racionais. Dessa forma, o desconhecido virou fonte de interpretações fantásticas, um universo estranho onde criaturas sobrenaturais espreitavam no escuro.

Os monstros, sendo seres cunhados pela mente humana, nos fazem lidar com nossos dramas internos em choque com as diferenças apresentadas por nosso ambiente:

Monstros corporificam tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e a organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca (JEHA, 2007, p. 7).

Eles ajudam, portanto, os seres humanos a entenderem e personificarem aquilo que temem e que está perdido em um caos de medo e rejeição. Vale então assinalar que os monstros foram criados como personificação daquilo que o ser humano acredita ser ruim e mal e, principalmente, para simbolizar e dar forma ao medo.

Segundo Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (2008), “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (p. 13). Os monstros são seres iconográficos, feitos para representar os medos e perigos presentes na experiência humana, uma forma encontrada para a humanidade lutar contra o que o apavora, através de um processo evolutivo. “Tememos o que não pode ser visto, porque não sabemos como combatê-lo nem como nos defender num caso de confronto”, afirma Jeha (2007, p. 40). Dar-lhes forma, força e fraquezas é uma maneira de lutar contra o medo.

Jeffrey Cohen, em *A cultura dos monstros: sete teses*, afirma que:

o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples (COHEN, 2000, p. 48).

A monstruosidade não é apenas repulsa e asco, é também desejo, muitas vezes o desejo sufocado, impossibilitado de acontecer ou não aceito socialmente, que nos faz criar monstros. Eis um dos motivos para a grande atração que o monstro causa, ele é algo diferente, uma contradição, um balanço entre o desejo que ele pode realizar, nos fazendo fugir momentaneamente da nossa castração – não importa qual – e a necessidade de destruí-lo por causar uma ruptura dos valores sociais que construímos. O monstro é ambos.

Chevalier e Gheerbrant citam no *Dicionário de símbolos* Paul Diehl quando ele afirma que:

Os monstros simbolizam uma função psíquica, a imaginação exaltada e errônea, fonte de desordem e infelicidade: é uma deformação doentia, um funcionamento da força vital. Se os monstros representam uma ameaça exterior, eles também revelam um perigo interior: são como formas horríveis de um desejo pervertido (2016, p. 616).

Em tal perspectiva observamos que os monstros levam a humanidade não apenas ao medo, mas também a lidar com desejos reprimidos que poderiam causar-lhes mal se continuassem contidos ou mesmo liberando-os de maneira inadequada. Os monstros, de uma maneira geral, ajudam o ser humano a manter-se intacto no seu lugar social, canalizando seus piores atos e pensamentos para a figura complexa da monstruosidade.

Experimentamos o horror quando lidamos com nossos medos e com seres monstruosos. Para o escritor americano Stephen King, em *Dança Macabra*, concebemos os horrores para nos ajudar a aguentar os horrores reais, “nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas – para dismantelar esses elementos” (2017, p. 29), dismantelando, reconhecendo as peças e as utilizando em causa própria. O terror e o horror, em um viés fora do âmbito da realidade que nos encontramos, são vistos pelo autor como uma maneira de extravasar um desconforto que habita em cada indivíduo alcançando uma compreensão que por muitas vezes não teríamos ao lidar com os horrores na realidade.

Na antiguidade os monstros traziam medo e respeito. Hoje, assimilamos sua situação a partir da manifestação de uma estranheza perante o que não é familiar enquanto chave para entender tudo aquilo que nos assusta e também nos fascina. O monstro é um ser transgressivo, ele não é apenas uma entidade que foi criada para que o ser humano o temesse, encontrasse nele seus medos e então o destruísse para sentir-se melhor, mas sua figura comporta todo tipo de prática possível que é mal vista pela sociedade. Não é à toa que os monstros também nos atraem, vemos neles a liberdade e as possibilidades que muitas vezes somos castrados para não ter. Vamos a um cinema, lemos um livro e lá se encontram, cheios de probabilidades, os tememos e os destruímos e, momentaneamente, o desejo que nos foi tirado é restituído. Eles podem ser fascinantes porque nos fazem mostrar feições escondidas do desejo e do instinto e também porque geram medo e cobiça de uma vez só.



### **2.1.1. O monstro e a arte**

Temos notícias das narrativas fantásticas ligando seres estranhos ao medo desde as primeiras civilizações, desde a Grécia antiga, com seus deuses e mitos, à África dos deuses negros. Em cada um desses diferentes contextos, em diferentes épocas, vemos o poder da arte. Podemos então afirmar que a arte foi o lugar onde o homem deu grande expansão no emprego dos monstros. Utilizando-se por vezes dos monstros como alegorias, arte soube aproveitar a criação da monstruosidade na comunicação da beleza e de transmissão de valores sociais.

Uma das obras mais lidas da humanidade, a Bíblia Sagrada, também é o livro que mais contém monstros. Diabos, anjos e demônios, animais que falam, mortos que ressuscitam, raça humana degenerada e a mulher como a encarregada de trazer o pecado e a monstruosidade para a perfeição da natureza, são exemplos de monstruosidades que ali tem aparição.

Propagados pela Igreja católica, seus monstros garantiam o controle e devoção de seus seguidores, às vezes eram disseminados através de pregações, constituídas, em sua grande maioria, de um público pobre e sem muitos conhecimentos, outras vezes por perseguições em grande escala, como foi o caso da Inquisição e da Caça às bruxas.

Nas igrejas os fiéis eram impactados através da visão dos sinistros monstros que enfeitavam as catedrais góticas e ainda eram intimidados pelas imagens chocantes de monstros do inferno e do diabo, de almas perdidas em um fogo sem fim. Os seus monstros existiam para lembrá-los constantemente que suas almas estavam em perigo se os dogmas não fossem seguidos, os tributos pagos, o trabalho feito, não houvesse renegação aos vícios da sociedade, do mundo dos prazeres terrenos, pois eles levariam ao inferno. Tendo em vista a salvação das almas a ordem deveria ser pregada de qualquer maneira. A Igreja controlava seus seguidores e, se algum deles se afastasse, colocando em questionamento os preceitos ou em risco o poder da Igreja, tal herege deveria ser punido para que houvesse uma mínima possibilidade de salvação.

Quando se fala em manter o controle através de atos monstruosos nenhum momento ficou mais marcado na história do que a Inquisição feita pela Igreja católica em um período de medo e condenação. Os inquisidores possuíam cruéis métodos de interrogação e tortura, utilizavam equipamentos sofisticados feitos para extrair a maior quantidade de sofrimento do interrogado até que o suspeito admitisse que possuía vínculos com entidades diabólicas, que havia quebrado os dogmas da Igreja e contaminado outras pessoas. Logo, a Igreja, sob tal pretexto, matou e torturou milhares de pessoas.

Além de tais criaturas bíblicas e atos monstruosos decorrentes da religião, outra origem para o crescimento dos seres fantásticos no imaginário popular são os contos de fadas que *a priori* eram utilizados para o entretenimento adulto, escritos ou falados. Gonçalo Júnior, em *Enciclopédia dos monstros*, acredita que:

Os primeiros textos, nascidos da variação do conto popular ou fábula, eram marcados por situações que iam do adultério e do incesto ao canibalismo e às mortes hediondas. Sua origem está relacionada à literatura cortesã da Idade Média, por volta do século VII, e as novelas de espada dos tempos do Rei Arthur. É comum que suas tramas envolvam algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento e, apesar do nome, animais falantes são muito mais comuns neles do que as próprias fadas. Seres fantásticos que vieram do folclore europeu. Foi apenas na Idade Moderna que essas histórias começaram a ganhar versões em livros (GONÇALO, 2008, p. 59).

Os temas dos contos de fadas eram os perigos do mundo, a crueldade, a morte, a fome, a violência dos homens e da natureza. Eles ajudaram a assegurar o aprendizado e que os monstros fossem criados e vivessem livremente no folclore e na mente do ser humano trazendo-lhes o sentimento de habitar em um mundo fantástico, compondo um lugar onde a realidade se confunde ao sonho. Era comum recorrer a tais entidades para diversos assuntos, desde a culpa por falta de alimento devido à péssima colheita até curas de bebês que nasciam doentes e eram entregues às fadas para restituição de sua saúde.

Na maior parte dos casos, podemos afirmar que durante a Idade Média até o século XVIII, os monstros eram uma mistura incompreensível e

assustadora de dois seres: animais e humanos. Havia, portanto, uma transgressão do natural e das leis. Diferente dos monstros da Idade Média, que vinham do ambiente exterior para aterrorizar e destruir a mente e a alma, os monstros nascidos no fim do século XVIII e no século XIX eram monstros mais próximos do ser humano, já possuíam a sua inteligência, beleza e muitas vezes eram criados pela própria humanidade. É no século XIX onde temos o nascimento de vários seres fantásticos que transformaram o cenário da monstruosidade.

Percebemos, assim que os monstros são seres nascidos da imaginação humana: “a *imaginação* é uma traidora que, muitas vezes, sem o conhecimento da consciência, estabelece conexão entre elementos diferentes, que assim, se misturam e dão origem a seres curiosos” afirma Kappler (destaque do autor, 1993, p. 331). A criatividade do ser humano pode levá-lo sem perceber a lugares ocultos por ele, fazendo-o encarar muitas vezes seus medos mais profundos, dos quais, muitos fogem. Ainda segundo o autor:

O monstro é, ao mesmo tempo, um meio de investigação da psique, pois nele se revelam muitas verdades secretas, uma ferramenta terapêutica: projetar as fantasias num monstro equivale a exteriorizá-las, por tanto a julgá-las e a livrar-se delas, parcial ou totalmente. (KAPPLER, 1993, p. 368).

O imaginário reproduz todos os atos do indivíduo humano. Feito coletivo, social e histórico, o imaginário de uma época reproduz características vigentes de beleza, de saúde, de medo, de moralidade. O modo como cada um concebe aquilo que entende como monstruoso desafia o entendimento sobre sua própria identidade, sobre a vida e sobre a morte, sobre a convivência em coletividade, sobre a realidade e a fantasia. Os monstros e sua função na sociedade variam de acordo com os tempos, “um monstro é marcado pelo todo (a sociedade que o engendra) e ao mesmo tempo, marca a sociedade que o criou: o humano contém o monstro que contém o humano” (SILVA, 2013), pois a monstruosidade é criada pela sociedade e também é o reflexo dela.

Visto que como seres pensantes, somos atribuídos com a capacidade de criar e recriar, os monstros, seres sobrenaturais e fantásticos de toda ordem sempre fascinaram e assustaram o ser humano. Recriando tais seres podemos

dar a eles novas características e o que antes amedrontava com o passar do tempo pode causar deslumbramento em uma esfera ficcional. Na arte, estamos preparados para sermos surpreendidos com entidades monstruosas, mas não queremos lidar com elas no âmbito da realidade.

O autor Julio Jeha cita em sua obra o escritor de livros góticos John Saul quando este explica sua opinião a respeito da vontade do ser humano de desafiar o medo:

[...] acho que as pessoas adoram andar na montanha-russa e adoram morrer quase de susto, mas elas também adoram saber que se a coisa ficar muito assustadora, podem desistir e ir embora. É por isso que é muito mais divertido andar na montanha russa do que cair de cabeça num penhasco. Na montanha russa tem alguém olhando e tomando conta de você, e você não vai morrer de verdade, embora possa acreditar, por um segundo, que vai. E acho que a mesma coisa acontece com a ficção gótica. É muito mais divertido sentar à noite e tremer e se arrepiar e quase morrer de susto – para algumas pessoas (JEHA, 2007, p. 104-105).

Confrontar monstros é superar medos. Diabos, divindades más e monstros causam sentimentos de risco à criatura humana. Observa-se que os medos concebidos em diferentes épocas e diferentes culturas são arquétipos, sendo sempre reproduzidos em figuras diferentes como, por exemplo, os vampiros no sec. XVIII e XIX.

A teoria dos arquétipos foi criada pelo o psicólogo suíço Carl G. Jung, que os descreveu como antigos padrões de personalidade que são uma herança compartilhada por toda a raça humana. Observamos que elas são constantes através dos tempos, são como personagens que se repetem invariavelmente e que ocorrem nos sonhos das pessoas, nas histórias, nos mitos de todas as culturas.

Ele sugeriu que os arquétipos mostram diversos aspectos da mente humana, que nossa personalidade se divide em diversos personagens prontos para nos ajudar a lidar com os problemas de nossas vidas. Jung criou a suposição de que eles nascem de uma fonte comum mais profunda que é o inconsciente coletivo da humanidade. Segundo o teórico, o inconsciente

coletivo é um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade.

Bruxas, vampiros, demônios. Podemos observar os monstros como arquétipos, uma repetição da maldade, do medo inconsciente do homem com relação ao desconhecido, que inclui a própria mente, repetido em diversas histórias e culturas.

Muitos eram os monstros que atormentavam a Europa antiga, porém um daqueles que mais sobreviveu e propaga sua maldade até os dias de hoje é o vampiro. Conhecidos por diversas características ao longo dos tempos a mais proeminente é a sua sobrevivência através do sangue de suas vítimas. Desse modo, analisaremos o nascimento do mito do vampiro até sua chegada à literatura no século XIX, para então nos aprofundarmos e averiguar tais monstros e sua conexão com o feminino.

## 2.2. Monstro sanguinário: O surgimento do vampiro

O vampiro é um ser imortal e desde que surgiu na imaginação humana, se recusa a desaparecer. Ao longo dos séculos sua notoriedade e seu poder só vieram a aumentar. Tal entidade que tem exercido fascínio e medo desde o nascimento através das primeiras lendas que se espalharam pelo mundo inteiro é representada por cada civilização em que a crença e o mito se desenvolveu através de representações diferentes. O vampiro aparece na história da humanidade muito antes de surgir na literatura e antes do célebre *Drácula* (1897) de Bram Stoker, ele já assombrava a Terra. O monstro como conhecemos atualmente surgiu de várias histórias de diversos países do Leste Europeu, especialmente nos países Eslovacos. Claude Lecouteux, em *História dos vampiros: autópsia de um mito*, afirma que:

nos tempos mais antigos, ninguém duvidava de que os mortos continuassem a viver no seu túmulo ou no além-túmulo; essa ideia ainda estava disseminada na Europa do século XVII e até hoje no país de Gales. Testemunhos de mais diversas origens nos dão provas disso (Lecouteux, 2005, p. 53).

Perceberemos que em muitos lugares acredita-se na vida após a morte, na maioria deles, os mortos voltam como monstros e tais monstros passaram a despertar no imaginário das pessoas em distintas épocas e em diferentes lugares, se reproduzem na ficção literária e se tornam personagens de grande importância em poemas, contos e peças de teatro.

### 2.2.1. O vampiro de múltiplas faces

O vampiro dentro da literatura passou a existir como ser tomando forma a partir de um conjunto de atributos fornecidos por uma legião de monstros que atormentavam algumas sociedades antigas, como os mortos-vivos que se alimentavam de corpos no folclore alemão, os espíritos noturnos da igreja católica, bruxas bebedoras de sangue no folclore da Roma antiga e os lobisomens que, depois de mortos, voltavam para beber sangue no folclore da Grécia antiga. Todos esses seres, no entanto, possuem o traço comum de se alimentarem de sangue humano (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 18 e 19).

Devido ao fato de terem aparição em diversas culturas os vampiros tiveram diferentes denominações. Em *História do vampiro: Autópsia de um mito*, observamos alguns nomes, por vezes ligadas à bruxaria como os *strigon*, palavra que também pode significar feiticeiro; no século XIX, temos o termo *vârkolac*, que em russo pode significar tanto lobisomem quanto um cadáver que foi reanimado para beber sangue; a palavra *grobnik* na Bulgária, que fala de uma “sombra no túmulo”, e também o termo *morava*, que se refere a um demônio que traz doenças. Temos ainda *brucoaque* e *vrikolakas* na Grécia, *Uber* na Turquia, *opyr* ou *upyre* na língua sérvia. *Strigoi* na Romênia que quer dizer bruxa ou fantasma, entre tantas outras denominações. Porém, foi apenas em 1745 que a palavra *vampyre* foi utilizada na língua inglesa.

Para Lecouteux:

[...] o personagem do vampiro constituiu-se a partir de elementos preexistentes, então é conveniente conhecê-los. Para uma adequada exposição, demos um nome a cada ser sobrenatural que legou um traço de sua característica ao vampiro e, para isso, inspiramo-nos seja em seus atos, seja nas denominações populares que eles apresentam em outros idiomas (LECOUTEUX, 2005, p. 73).

Em todos esses lugares e nessas mais diversas línguas existem relatos detalhados de pequenos ataques e até de vilarejos inteiros contaminados pelo vampirismo. Um dos casos mais famosos é de 1732 da aldeia Medvegia na Sérvia turca onde Arnold Paole, soldado da infantaria húngara, que morreu ao cair de uma carroça de feno. Mesmo depois de sua morte as pessoas na aldeia relataram terem sido atormentadas pelo falecido que, em vida, se queixava de ter sido perseguido por um vampiro. As suspeitas levaram as autoridades a exumarem seu corpo quarenta dias após o sepultamento e, para espanto de muitos, o cadáver estava em ótimo estado de conservação, com crescimento das unhas e cabelos, além de sangue na sua boca e vestes. O exame apontou Paole como um vampiro e seu corpo foi atravessado com uma estaca, decapitado, queimado e suas cinzas foram jogadas no rio Morava. Dezesete pessoas morreram em apenas três meses com evidências de vampirismo.

O documento que relatou esses ataques é *Visum et repertum* (1732), do cirurgião de Regimento de Campo da Infantaria Austríaca Johannes Fluchinger

que, segundo o professor Alexander Meireles da Silva na introdução do livro *Carmilla – a vampira de Karnstein*, “foi a obra que chamou a atenção da Europa ocidental para os vampiros do Leste Europeu” (SILVA, 2010, p. 15). A obra retrata o trabalho de Fluchinger na investigação de ataques de vampiro no Império Austríaco, trabalho exigido pelo próprio Imperador após a evidência de histeria coletiva que assolou seu povo. Na obra mencionada o cirurgião afirmou a existência dos vampiros e durante sua tarefa chegou a abrir cerca de quarenta túmulos, muitos deles continham corpos com sinais de terem se tornado vampiros: os cadáveres estavam com aparência de recém-enterrados, unhas e cabelos mais longos e sua estrutura física mais forte, como se tivessem se alimentado. Como tradição rapidamente adquirida na época, os corpos foram esfaqueados e queimados.

Depois disso, muitos investigaram os supostos ataques de vampiros nos cantos da antiga Europa como o famoso vampirologista francês Dom Alguistin Calmet com seu livro *Dissertation sur les Aparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746), que tentou de muitas maneiras descartar a existência de tal figura sobrenatural com uma análise racional e descrente do tema, mas tudo que conseguiu foi afirmar que os vampiros podem existir e a única solução para o caso de existência dos vampiros seria cortar-lhes a cabeça e perfurar seus corações com uma estaca.

O livro *Dissertation sur les Aparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* tornou-se referência para a criação do vampiro literário e a publicidade em tornos dos casos de vampirismo garantiu a disseminação da figura do vampiro por toda Europa.

São muitas as explicações de como alguém se tornava um vampiro e cada região desfrutava de crenças e de métodos únicos para lidar com seus monstros, mas sabe-se que a maior parte da causa reside em como viveu e principalmente em como morreu a pessoa que volta como um sugador de sangue. Nas regiões de influência do cristianismo pregou-se a ideia de que o vampirismo era consequência de uma ação satânica e que se a pessoa não



tivesse vivido uma vida de acordo com as leis religiosas vigentes ela estaria livre para voltar e atormentar os vivos.

Lecouteux fala de dois tipos de mortes em seu livro, a “boa morte” e a “morte má”; a boa morte:

[...] é aquela que coroa uma vida boa e bela, é uma realização e um ápice que alguém prepara ao longo de sua existência, como dizia o poeta Rainer Maria Rilke. Dela depende o destino póstumo porque os defuntos formam uma comunidade próxima à dos vivos. É aquela morte que se teve o tempo de prever e preparar com o auxílio daqueles opúsculos cristãos intitulados *A arte de bem morrer (Ars moriendi)*, espalhados por toda parte desde o século XV (LECOUTEUX, 2005, p. 43).

No entanto, na morte má:

[...] toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além. Essa concepção torna, então, os suicidas – pessoas cuja vida foi cortada pelo ferro, pela corda, pela água, pelo fogo, em suma, os mortos prematuros (*immaturi, aori*) -, a maioria dos fantasmas. Acrescenta-se a estes os indivíduos cuja vida foi inquietante para a comunidade, ou seja, todos aqueles que podemos chamar de “feiticeiros”, homens de má índole [...] os marginais, os sacrilégios, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de se vingar, aqueles cuja morte foi estranha ou cuja inumação não ocorreu segundo os ritos; os que ficaram sem sepultura (*insepulti*); os que foram enterrados sem os sacramentos ou num lugar que não lhes convinha, ou ainda, ao lado de um vizinho odiado, aqueles cujas vestes funerárias ou mortalha foram inadequadas. Há, ainda, aqueles que deixaram uma tarefa inacabada, filhos pequenos, uma promessa não cumprida, um voto não respeitado e até aqueles que foram pranteados demais: as lágrimas encharcaram a mortalha e eles não podem repousar em paz (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42).

Não apenas em vida se deve tomar cuidado, mas também depois de morrer, pois muitos são os artifícios usados para que um morto suspeito não volte para uma semivida. Alguns ritos incluem: morder o dedão do pé do cadáver; velá-lo para proteger de espíritos malignos e bruxas mal-intencionadas; dar mil voltas entre a casa e o cemitério para que ele não queira retornar; nunca chamá-lo mais de três vezes para que ele não retorne; escorrer cera de uma vela benta sobre o seu umbigo; aspergi-lo com água benta sobre o caixão. Se o defunto for um enforcado, deve-se colocar na sua cova a corda

e poste que foi usado ou ainda dentes de alho no seu caixão e, no caso de um mal feitor, pode-se colocar incenso em seus olhos, bocas, narinas e ouvidos. Às vezes, cortam a cabeça do morto e a colocam junto de seus pés, medida praticada em toda Europa medieval (LECOUTEUX, 2005, p. 123):

O vampirismo é frequentemente apresentado pelos escritores como uma maldição, como a consequência de uma mordida [...]. As crenças populares apresentam muitas outras explicações, particularmente ricas na Europa oriental e meridional, verdadeiro conservatório de fantasmas, pouco a pouco considerado o berço desses monstros (LECOUTEUX, 2005, p. 66).

Esses defuntos acabam amaldiçoados e voltam para andarem sob a luz do dia perturbando sua comunidade, matando os próprios familiares e amigos, torturam, estrangulam, deitam-se com suas esposas e amantes, desfiguram homens e animais, bebem seu sangue e passam a sua contaminação a outros. A maneira mais comum de se livrar da assombração, observada na maioria das culturas, era utilizar uma estaca para fixar o morto em sua tumba ou ainda degolá-lo, queimar o corpo e jogar as cinzas em um rio ou numa encruzilhada.

Percebemos a importância que todas essas culturas davam às suas criaturas, para elas o vampiro era real e por mais difícil de imaginar nos nossos dias atuais com o avanço da tecnologia e da medicina, há quem afirme que os vampiros realmente existiram como no livro *O vampiro antes de Drácula*, no qual Argel e Moura Neto observam:

Quando surgiu, o vampiro não era um fantasma ou uma assombração. Ele era real, e servia a um propósito: explicar fatos reais para as quais a ciência, ou a falta dela, não tinha explicação convencional. O mito do vampiro pode ter nascido da junção de componentes. Por um lado, a necessidade de explicar o alastramento de certas epidemias numa época e lugar onde não se conheciam mecanismos de contágio; por outro, o desconhecimento do processo de decomposição cadavérica (ARGEL & MOURA NETO, 2008: 19-20).

Destarte, depois de morrer eles voltavam para infectar suas vítimas que ao sucumbir se tornam seu igual e acabavam por contaminar vilas inteiras, matando muitas pessoas, num legítimo caso de epidemia. Foi esse tipo de

acontecimento que proporcionou aos séculos seguintes a principal justificativa para o crescimento do mito do vampiro. Lecouteux afirma que “o fenômeno está quase sempre ligado a uma epidemia de peste sem que se saiba exatamente o que esse termo designa” (LECOUTEUX, 2005, p 95). Ele mais tarde completa:

Portanto, os homens de antigamente interpretavam fatos, que hoje nos pareceriam claros, em função de uma longa tradição de crenças que não dão lugar a nenhuma dúvida. É assim que se propaga a crença no vampirismo, ao passo de uma simples epidemia, que essas pessoas chamavam de “peste” na falta de um diagnóstico preciso (LECOUTEUX, 2005, p. 130).

Em uma época em que se ignorava como se espalhava uma infecção, recorreu-se a uma explicação aonde todos os males que atingiam a coletividade fosse devido à maldade de certas pessoas que possuíam alguma característica ou conhecimento fora do genérico como entendimento medicinal e percepção de higiene:

Desde os primeiros relatos, que datam do fim do século XVII, mas dos quais encontramos vestígios cinco séculos antes, consideram-se as pestilências e outras doenças enviadas por mortos malfeitores, essencialmente pessoas temidas ou suspeitas em vida – o elo com a bruxaria está subjacente (LECOUTEUX, 2005, p. 167).

O autor assevera que “foi justamente a noção de epidemia que, no plano histórico, favoreceu a substituição da perseguição às bruxas pela caça aos vampiros” (LECOUTEUX, 2005, p. 167).

Observamos que o surto de vampirismo coincide com o fim da caça às bruxas na Europa e ficou em seu lugar. Percebemos que as pessoas daquele tempo pareciam ter a necessidade de reunir seus medos em um só objeto, numa ânsia de explicação para os males que lhes afligiam, ratificando, assim, a representação e os relatos de aparições de bruxas e vampiros.

O vampiro folclórico não é apenas um vampiro, como examinamos, mas vários. Sua característica muda de acordo com as regiões e os povos cujo

imaginário ele habita. Podemos perceber, por exemplo, que ele não se alimentava apenas de sangue, mas possuía inúmeras maneiras de tirar uma vida e nutrir-se dela (CARVALHO, 2010 p. 498).

### **2.2.2. O vampiro alcança a literatura**

O mito do vampiro inicia-se coberto de crenças e tradições antigas que envolvem uma grande quantidade de seres sobrenaturais. Após uma longa jornada de infestações de vampiros ao redor da Europa a criatura começou a se tornar mais popular e foram os românticos que trouxeram o vampiro para a literatura. Logo, ele era visto com mais frequência em livros, peças teatrais, baladas, poemas.

O primeiro a abordar o vampiro dessa maneira poética foi o alemão Henrich Ossenfelder com o poema *O vampiro*, de 1748. O texto foi construído ficcionalmente sob a ótica do vampiro que conta como entrou no quarto de uma jovem cristã e a seduziu, ironizando os ensinamentos católicos dados por sua mãe. É importante observar que o texto, apesar de pequeno, estabeleceu alguns elementos retomados posteriormente na literatura vampiresca, como a sexualidade exacerbada, o ataque noturno, o beijo vampírico, os lugares exóticos. Com isso, Ossenfelder cria uma ligação entre as tradições e a criação artística.

Depois dele, muitos vieram como *Lenore*, do alemão August Bürger em 1773, de onde temos o famoso bordão tão repetido em *Drácula*, de Bran Stoker “a lua o lume expôs [...] os mortos montam veloz” (BÜGER 213-214); *A noiva de Corinto*, do conhecido Goethe, em 1797; a balada *O vampiro*, em 1810, do inglês John Stagg; a experimental *Christabel*, de Samuel Coleridge, em 1816, que possui uma métrica rara e assimétrica, “onde ele parecia buscar, no indistinto fundo do imaginário popular, elementos perturbadores que subjugassem a luz da razão tão caras a seu século” (Carvalho, 2010, p.82); *O vampiro* de John Polidori, em 1819, entre muitos outros. *A amante morta (La Morte Amoureuse)* do francês Théophile Gautier chega em 1836, *Carmilla*, do irlandês Sheridan Le fanu, em 1872 e o célebre *Drácula* em 1897.

Foi Polidori, no entanto, que se distanciou do repugnante vampiro conhecido até então no folclore europeu com seu conto *O vampiro* (1819):

Desse modo ele transformou o espectro que só aparecia à noite para sugar o sangue dos vivos num ser complexo e crível que convivia em sociedade e viajava a seu bel prazer, escolhendo suas vítimas em vários países. Além disso, o foco mudou do herói passivo para o vilão, que passou a desencadear a ação. A justaposição de detalhes de um realismo clínico (o vampiro sendo morto por balas comuns, o protagonista entrando em depressão nervosa) com eventos fantásticos terminou por acentuar o clima sobrenatural (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 27).

O conto surgiu após uma reunião entre Polidori, Lord Byron e os amigos em de 1816, às margens do Lago de Genebra. Na ocasião, Lord Byron teria desafiado os presentes a escreverem uma história de horror. O evento resultou na criação de dois clássicos da literatura como *Frankenstein* (1818), por Mary Shelley, e o conto de Polidori, que erroneamente foi atribuído a Byron por algum tempo.

Em *O vampiro*, temos Lord Ruthven, um vampiro da alta sociedade de Londres que é possuidor de “mortiços olhos cinzentos que, ao se fixarem num rosto, não pareciam penetrá-lo até transpassarem o coração” (POLIDORI, 2008, p. 53) que, dotado de um poder de sedução irresistível, encontra um jovem recém-chegado à cidade chamado sir Aubrey, os dois tornam-se amigos e, algum tempo depois, o vampiro falece, mas seu corpo acaba desaparecendo no momento do enterro. No entanto, Lord Ruthven reaparece e começa a seduzir a irmã de sir Aubrey. O moço fica doente e antes de conseguir contar à irmã a verdadeira face do Lord, a quem a dama está prometida em casamento, sir Aubrey morre deixando o vampiro para saciar a sua sede na senhorita Aubrey.

O texto é considerado a primeira obra em prosa a definir alguns princípios importantes para a construção da imagem do vampiro literário, como a sedução erótica com que ele envolve as suas vítimas, o olhar frio, a nobreza de Ruthven, o fato de viver em sociedade e de ele atacar apenas mulheres para alimentar-se de seu sangue.

A obra foi então o primeiro *Best-Seller* da história vampiresca, levada diversas vezes para os palcos dos teatros europeus, com vários seguidores e imitadores. As produções foram sendo alteradas e modificadas para o consumo das massas, transformando-se também nos *pennys dreadfuls*, folhetins com histórias seriadas e baratas muito comum na Inglaterra.

Alcançando adaptações livrescas e dos palcos, o mito do vampiro tornou-se mais conhecido. Para Lecouteux:

[n]inguém pode duvidar de que a literatura tenha sido a criadora do mito segundo crenças consignadas em memoriais. Contrariamente ao que dizem a bíblia e a Igreja medieval, a morte volta atrás e o selo que ela após não impede que os defuntos retornem; ela não é um sono sem sonho, no fundo de uma prisão escura, os fantasmas nos dão testemunho disso (LECOUTEUX, 2005, p. 66).

Outra obra que transformou de maneira definitiva a visão do vampiro folclórico para a sua modernização foi *Carmilla* de 1872. Escrita por Joseph Sheridan Le Fanu é a partir de sua novela que a predominância da figura masculina do vampiro na prosa de terror foi quebrada. A figura da *femme fatale*, cujo encantamento leva à morte, surge então, diversas vezes na literatura sobrenatural retratando que “[...] as mulheres vampiros são sedutoras irresistíveis e morrer sob seus beijos é um prazer”, conforme afirma Lecouteux (2005, p. 30) e não é mais o homem que seduz as damas indefesas; toda ação, porém, decorre do desejo das insidiosas vampiras.

Sheridan exacerba no erotismo de *Carmilla*, introduzindo na sua obra o elemento da homossexualidade. Na novela, temos *Carmilla*, uma moça bonita e lânguida, que é acolhida no castelo da família de Laura e que, depois de sofrer um acidente com sua carruagem, hospeda-se com a moça, o que faz com que logo elas se tornem próximas. Aos poucos a narradora (Laura) vai percebendo que sua misteriosa companheira possui hábitos estranhos; só acorda ao meio-dia, praticamente não se alimenta, tem repulsa a cantos religiosos, dorme com as portas trancadas, é sonâmbula e parece cortejá-la constantemente, o que assusta a jovem, mas também a atrai:

- Como és romântica, Carmilla, - eu disse – sempre que me contas a tua história, o conteúdo esbanja romance.  
Ela me beijou em silêncio.  
– Tenho certeza, Carmilla, de que estivestes apaixonada; que, nesse momento tens o coração comprometido.  
- Jamais me apaixonei por quem quer que seja, e jamais me apaixonarei – ela murmurou – a menos que seja por ti.  
Como era bela ao luar!  
(LE FANU, 2010, p. 84).

O poder de subversão de Carmilla perpassa toda a obra e esse amor que ela parece ter por Laura logo se mostra um problema, pois a narradora adoece, quanto mais Carmilla se dedica a ela, mais fraca ela fica. Ao fim da trama a vampira é descoberta pelo que ela realmente é e logo é eliminada.

Sheridan foi um grande estudioso do ocultismo e do vampirismo, foi o primeiro a utilizar na literatura a estaca como arma para a destruição do vampiro, em obras anteriores não havia um meio de eliminar permanentemente tal monstro. Le Fanu baseou esse fato e outros observados nas suas obras em estudos do folclore do leste europeu, como examinado anteriormente. Ele também contribuiu para a imagem do gótico, a partir da ratificação de elementos como a localização do enredo no cenário do Leste Europeu, a transformação de vampiro em formas animais, caninos como presas. O trabalho de Sheridan influenciou até o conhecido Bram Stoker, pois, de acordo com o professor Alexander Meireles da Silva, “[...] diversos elementos presentes em *Carmilla* foram considerados por Stoker no processo de criação de seu romance, o que atesta a força da obra de Le Fanu. Um deles se refere ao espaço na trama” (SILVA, 2010, p. 13) como, por exemplo, temos o castelo sombrio e isolado no interior da Europa, as florestas inexploradas, animais selvagens. Em *O convidado de Drácula*, escrito entre 1890 e 1897, Stoker situa o castelo do conde na Estíria e ainda faz referência a uma condessa vampira enterrada em um vilarejo em ruínas. Sheridan conhece bem seus clássicos e toda sua obra se sustenta em diversos escritos encontrados do século XVIII, conforme mencionado anteriormente.

Foi a narrativa de Bram Stoker que consagrou o mito clássico do vampiro na literatura. Seu vampiro foi retomado por outros autores em outros

textos literários, cinematográficos, poéticos. O ser de pele branca, aristocrático, que vive em sociedade se torna molde para os outros que se seguem.

Constatamos, assim, que o mito do vampiro está sujeito a muitas construções:

O vampiro não é uma espécie aristotélica, estática no tempo e no espaço, mas darwiniana, sujeita à evolução, à adaptação aos vários ambientes culturais que habita. As características que o definem e as linhas de demarcação da espécie podem ser ocasionalmente tênues, visíveis apenas se analisadas sob a perspectiva de sua história evolutiva (ARGEL e MOURA NETO, 2009, p. 50).

O vampiro não é um ser cristalizado em uma única forma empregado apenas para um propósito, ele se adapta a cada época, seu semblante muda de acordo com o que cada sociedade necessita. Outrora apenas um morto-vivo, fétido e repugnante era utilizado para explicar mistérios antes impossíveis de se compreender como a decomposição de um cadáver e doenças desconhecidas. Hoje, ele aparece belo e sedutor, vemos que dessa maneira que os avanços tecnológicos e científicos diminuíram o desconhecimento de doenças e a ignorância sobre processos putrefação do corpo, trazendo outros significados para os vampiros.

Trata-se do resultado de uma visão de mundo, através de explicações para questionamentos suscitados pela experiência considerando que “[...] a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (CAMPBELL, 2008, p. 11). Podemos então mencionar que a sociedade evolui junto com o mito, com ele, todos os seus monstros.



### 3. Terceira noite: A morta carrega sua mortalha

É comum encontrarmos monstros no mundo da literatura fantástica, talvez mais do que isso, não existe literatura fantástica sem um bom monstro. Não importa quem ele venha a ser, um fantasma, ou quem sabe uma bela vampira? Talvez o próprio diabo? Ou o pior de todos eles, a nossa própria mente? Diante disso, cabe destacar que os monstros se reproduziram com grande facilidade dentro das narrativas sobrenaturais, eles cresceram e agora andam pelo mundo sem precisarem se esconder.

Observamos que os monstros fazem parte da humanidade desde seu nascimento, manifestamos através deles – e nos próprios monstros – sentimentos que desconhecemos, medos irracionais, desejos secretos. Nós os amamos por sua liberdade e também o odiamos. Os monstros são seres que atraem diferentes e complexos sentimentos nos mais distintos níveis de profundidade, especialmente quando os encontramos na ficção, na literatura.

Para a literatura fantástica, o monstro *pode* ser real, não somente como uma maneira de descrever atos absurdos de pessoas, ou compará-los com algo realmente ruim. Os monstros existem... ou não? Talvez essa seja a questão principal. Ou ainda, simplesmente questionar, duvidar da sua não-existência venha a corroborar a emoção necessária para que a sensibilidade fantástica possa existir.

Mencionamos, no capítulo anterior, um monstro em especial, o vampiro. Ele era real para a população da Europa como afirmou Claude Lecouteux em *História dos Vampiros*, devastando vilas, espalhando pragas e, ao chegar ao século XIX, saiu das pequenas cidades e ganhou fama no teatro e na literatura. Encontramos tal monstro particular em ambas as obras que foram escolhidas para o *corpus* desse trabalho. As duas composições, escritas por autores diferentes em diferentes países unindo o monstro sanguinário, nascido da histeria europeia à tradição da literatura fantástica no século XIX.

O vampirismo é frequentemente visto como uma maldição, corporificação da imoralidade, da perversão e da má conduta, os vampiros não descansam em paz porque cometeram algum tipo de infração em vida. Assim,

não conseguem romper os vínculos com suas vidas anteriores trazendo desgraça por onde caminham, são mais perigosos ainda quando associadas ao sexo feminino “as mulheres vampiros são sedutoras irresistíveis [...] De uma fria crueldade, exigindo abandono total e volúpia, elas se deleitam com a dor e a fria agonia da vítima” (LECOUTEUX, 2005, p. 30).

Ficcionalmente, veremos a representação da morte em diferentes formas, geralmente carregadas por mulheres, como nas obras que constituem o *corpus* do presente trabalho. Podemos então mencionar que se trata de um feminino insubordinado às regras sociais e desafiadoras da misoginia do século XIX. O resultado só pode ser um: muito sangue e narrativas fantásticas de qualidade.

### **3.1 Clarimonde e a morte que ama**

Théophile Gautier viveu a maior parte de sua vida em Paris onde conquistou um enorme prestígio como crítico. Escreveu, desde sua adolescência até sua morte, contos fantásticos, romances, poesias, críticas de arte, artigos sobre dramaturgia, ensaios sobre o fantástico alemão como E.T.A. Hoffmann, de quem era grande admirador, produziu trabalhos sobre pintores, escultores, poesia e literatura. O importante a se destacar aqui não é apenas a sua atuação como escritor de narrativas fantásticas, mas também o grande prestígio que ele possuía nas artes plásticas.

Gautier era um grande estudioso e amante das artes. Em suas obras, observamos inúmeras referências à pintura e à escultura e os reflexos de uma narração impecável e descritiva proveniente de seu trabalho como crítico de arte, especialmente no fantástico conto escolhido para análise no presente trabalho. Em *A amante morta* (1836), vemos com maestria a construção do fantástico no conto do autor, o confronto da realidade e do sobrenatural, as alucinações do personagem, questionamentos internos e uma narração cheia de significações determinantes da narrativa fantástica.

Tzvetan Todorov fornece o necessário respaldo teórico para a investigação do fantástico. A partir dele, entendemos por fantástico a narração permeada por um possível sobrenatural e que gera insegurança, medo,

angústia, dúvida, hesitação. Diante de uma narração com elementos sobrenaturais o teórico afirma que o fantástico nasce da inquietação do leitor perante acontecimentos inexplicáveis pelas leis reais da natureza: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2012, p. 31). Ele ainda afirma:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 2012, p. 30).

Essa dúvida do leitor deve ir até o fim da narração, se de fato aquilo que lê é ou não o que aparenta ser. “O fantástico corre na incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico entrar num gênero vizinho, o estranho e o maravilhoso” (TODOROV, 2012, p.31). Assim, se de fato a história terminar sem nenhuma explicação, nos mantemos no fantástico, mas se no final da narração ela nos conceder uma explicação, caímos outros gêneros muito próximos ao fantástico como o maravilhoso ou o estranho.

A dúvida é um traço que distingue o fantástico, segundo o teórico. Ela é produzida no texto de maneira que, durante toda a narrativa, o questionamento sobre se os fatos apresentados, não importando quão estranho ele venha a ser, real ou ilusão, não se resolva. Quem os criará é aquele que os narra.

No conto escolhido de Gautier, temos:

Você me pergunta se amei, irmão; sim. É uma história singular e terrível e, embora eu tenha sessenta e seis anos, quase não ousa remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria tal relato a uma alma menos experimentada. São eventos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham acontecido comigo. Por mais de três

anos, fui o brinquedo de uma ilusão singular e diabólica. Eu, pobre pai de vilarejo, levei em sonho, todas as noites (Deus queira que tenha sido um sonho!), a vida de um danado, uma vida de mundano e de Sardanapalo (GAUTIER, 2010, p. 248).

Percebemos já no primeiro parágrafo do conto algumas características presentes em várias narrativas fantásticas como a estranheza ao afirmar que sua “história é singular e terrível” e “São eventos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham acontecido comigo”. O próprio narrador já põe em questionamento o relato que vem a seguir, criando uma sensação de instabilidade para quem o lê.

Temos aqui também outro aspecto comum às narrativas fantásticas, algo muito importante para a fabricação da sensação fantástica; uma narrativa em primeira pessoa. Ao observar o narrador-personagem contar sua história notamos que a narração é marcada por características subjetivas, opiniões próprias com relação aos fatos ocorridos acarretando, de tal maneira, uma narrativa parcial, pois não se pode enxergar a história por nenhum outro ponto de vista, a narração é favorecida de aspectos emocionais do narrador visto que tudo o que vemos e o que sentimos é proveniente do narrador.

Com relação a tal característica, Todorov afirma:

O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem [...] Mas é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Primeiro, se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo estaríamos imediatamente no maravilhoso; não haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico, nós o sabemos, exige a dúvida. [...] Em segundo lugar, e isto se liga à própria definição do fantástico, a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos (TODOROV, 2012, p. 91-92).

Vale destacar que o “eu”, a narração em primeira pessoa, facilita a identificação do leitor com o personagem que narra, ele se adequa, na medida do possível, à mentalidade dos possíveis interlocutores, criando a possibilidade do leitor se reconhecer, facilitando a inserção do narrador e a apreensão da narrativa e também se tornando terreno fértil para as reações emotivas de

quem o aprecia. Devemos perceber também que o narrador-personagem torna a história em algo ainda mais complexo visto que, como contador da história, não teríamos justificativa para duvidar de sua palavra, mas, enquanto personagem, ele pode ludibriar aquele que lê, propositalmente, ou apenas confundir. Ficamos assim, enquanto leitores, em um impasse.

O narrador, um padre, dirige-se a um “irmão” e conta sobre a época em que amou: “sim, amei como ninguém no mundo amou, um amor louco e furioso, tão violento que me espanta não ter explodido meu coração” (GAUTIER, p.248). Ao retomarmos a história, ele nos narra o dia em que este amor violento começou. Observamos que foi no próprio dia de sua ordenação.

Sua ordenação foi marcada para a Páscoa e tal data é um símbolo para o cristianismo de grande importância, pois é nesse período que há o sacrifício de Cristo, sua morte após ter sido crucificado e sua ressurreição e ascensão aos céus onde passara a viver ao lado de Deus.

A ressurreição é “símbolo mais patente da manifestação divina” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p.778). Não poderia ser diferente para um personagem que desde sua infância: “sentia a vocação para ser padre; assim, todos os meus estudos foram dirigidos nesse sentido, e minha vida, até vinte e quatro anos, não foi nada além de um longo noviciado” e “Nunca uma noiva contou as horas com ardor mais febril; eu não dormia, sonhava que rezava a missa; ser padre – para mim não havia nada mais lindo no mundo: eu teria recusado ser rei ou poeta” (p. 248 e p. 249). Vemos que ele não possuía ambições na vida se não o sacerdócio sendo que o personagem era mais o próximo da santidade e da pureza que um homem poderia ser. Desse modo, na páscoa, Romuald morreria para uma vida mundana e renasceria para uma nova vida dedicada a Deus.

No momento de sua ordenação, no entanto, ele desvia seu olhar do bispo e encontra o de uma bela mulher que estava ali na igreja. Aqui faz uma referência a Jó 31:1-2: “estabeleci um pacto com meus olhos de não atentar com a cobiça por donzela alguma. Porquanto que porção eu teria de Deus, lá dos céus, e que herança do Todo-Poderoso, lá das alturas?” (BÍBLIA, p. 496),

mostrando os perigos que existem ao desviar o olhar e acabar por cobiçar uma mulher, mesmo que apenas com um olhar.

Neste momento de desvio temos a primeira “visão” daquela mulher, capaz da máxima sedução que destruiria toda a sua vida voltada para a religião e a castidade:

E vi diante de mim, tão perto que eu poderia tê-la tocado, embora na verdade estivesse a uma boa distância e do outro lado do parapeito, uma jovem de rara beleza, vestida com majestosa magnificência. Foi como se escamas caíssem de minhas pupilas. Experimentava a sensação de um cego que de repente, tivesse recobrado a visão. O bispo, tão resplandecente há pouco, apagou-se de um só golpe, as velas empalideceram em seus candelabros de ouro como as estrelas ao amanhecer, e fez-se uma completa escuridão por toda a igreja (GAUTIER, p.249).

Foi o início da perdição para Romuald e através da manifestação da confusão e dos sentimentos desorientados e não permitidos o narrador adentra o terreno da dubiedade de pensamentos desordenados, do confronto de significados sendo que tudo começou ao olhar para uma mulher. O olhar aqui é de grande valência, segundo Todorov “significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (TODOROV, 2012, p.129).

Temos nessa pequena parte outra referência bíblica. Em Atos 9:1-18, temos a história de Saulo, mais conhecido depois como apóstolo Paulo, que a caminho de Damasco ouviu a voz de Deus vinda dos céus e vendo sua luz ficou cego. Observamos, no entanto, a referência precisa do momento em que Saulo entrega-se a Deus:

E Ananias foi, e entrou na casa, e, impondo-lhe as mãos disse: Irmão Saulo, o Senhor Jesus, que te apareceu no caminho por onde vinhas, me enviou, para que tornes a ver e sejas cheio do Espírito Santo. E logo caíram dos olhos escamas, e recuperou a vista; e, levantando-se foi batizado (BÍBLIA, Atos 9:17-18).

Da mesma maneira que Saulo, perseguidor dos cristãos, ao submeter-se a Deus e voltar seus pensamentos para uma nova vida recupera a visão temos

Romuald que, ao entregar-se à dama com apenas um olhar, descobre um mundo novo. Como Deus foi para Saulo, ela se torna a nova luz, a dama “parecia ter luz própria, e dar luz em vez de recebê-la” (GAUTIER, p.249).

Em vez de nascer por completo para uma vida de mais dedicação ao sacerdócio, ainda lembrando o período da Páscoa em que se encontra o narrador, Romuald morre para a vida a serviço de Deus e renasce para outra:

À medida que eu a olhava, sentia que se abriam em mim portas que até então estavam fechadas; pequenas janelas obstruídas se desimpediam em todos os sentidos e deixavam entrever perspectivas desconhecidas; a vida me parecia sob aspecto bem diferente; eu acabava de nascer para uma nova ordem de ideias (GAUTIER, p.250).

O personagem aqui não é um simples homem, mas alguém que cresceu na vida e religiosa, que dedicou toda a sua vida a ela desde muito jovem. Ele é alguém que desejava com grande ansiedade ascender seu nível espiritual e finalmente transformar-se em padre, um homem casto, instantaneamente corrompido de sua pureza ao olhar para uma mulher.

Nesse contexto, podemos lembrar novamente do poder que a Igreja exercia ainda no século XIX. A religião tinha grande autoridade na sociedade impondo sua influência até nas leis civis, como vimos no primeiro capítulo desse trabalho. Citando a obra *De plancto ecclesiae* (1330), do franciscano Alvaro Pelayo, reeditada várias vezes durante os séculos e amplamente propagado, Jean Delumeau, em *História do medo no ocidente* (2017), nos resume a visão da Igreja com relação à mulher:

“A mulher é ministro de idolatria”. Pois “torna o homem iníquo e o faz ministro de idolatria”. Pois “torna o homem iníquo e o faz cometer apostasia”; no que é comparável ao vinho que provoca o mesmo resultado. Quando nos abandonamos à paixão da carne, erguemos um templo a um ídolo e abandonamos o verdadeiro Deus por divindades diabólicas (DELUMEAU, 2017, p. 483).

Observamos que o maior medo da Igreja está explícito no conto de Gautier. O medo que a sociedade e, principalmente, o homem possuía em relação à mulher era imensurável, chegando a centenas de livros escritos dedicados à maldade feminina, à perseguição e morte de milhares delas como bruxas.

A narrativa segue em uma bela descrição sobre sua aparência na qual o narrador contempla sua beleza e chega a compará-la a uma deusa. Na sequência, o padre abandona a Deus e passa a venerá-la. Assim, o feminino que possui o poder de destruir apenas com o olhar, de corromper e dominar um homem. Para Delumeau, ainda expondo a percepção da Igreja, “a mulher é tão devorante ‘a arma do diabo’, ‘a corrupção de toda lei’, a fonte de toda a perdição” (2017, p. 482), exatamente como a personagem se mostra.

“Que olhos! Com faiscar, eles decidiam o destino de um homem [...] não sei se a chama que os iluminava vinha do céu ou do inferno, mas com certeza de um ou de outro”, “aquela mulher era anjo ou demônio, talvez os dois; certamente não saíra da costela de Eva, nossa mãe comum” (GAUTIER, p. 250). Com frases de incerteza, Romuald intui o perigo do caminho obscuro que começara a seguir. Essa dubiedade no conto reforça o sentimento de instabilidade e hesitação encontrada nas narrativas fantásticas, o narrador-personagem nunca terá certeza de quem ela é ou se o caminho é mesmo o correto, ele também nos mostra o medo com relação à mulher, mesmo sem que ela tenha feito qualquer movimento.

Conflitante com tantas novas sensações e pensamentos no momento em que se ordenava padre e, ao mesmo tempo, acordava para a vida mundana, ele segue adiante com um sentimento de que se encaminha para forca, no instante em que a mulher “anjo ou demônio”, dizia com o seu olhar:

Se você quer ser meu, eu o farei mais feliz que o próprio Deus no paraíso; os anjos o invejarão. Rasgue essa mortalha fúnebre em que vai se envolver; sou a beleza, sou a juventude, sou a vida; venha a mim, seremos o amor. O que Jeová lhe poderia oferecer como compensação? Nossa existência fluirá como sonho e será como beijo eterno (GAUTIER, 2010, p. 251).



Percebemos que há uma completa rejeição de Deus em suas palavras “ditas com o olhar”. Para o amante, ela afirma que o fará realizado a ponto dos próprios anjos o invejarem sendo que ela, então, está acima de Deus. Dessa forma, parece que a dama tem tanto poder da vida, da beleza, do amor como Deus o tem, mas só ela possui aptidão de fazê-lo realmente feliz. A batina negra, comum para o clérigo, passa a representar a morte à vida terrena e para os personagens ela é comparada às roupas fúnebres de um cadáver, em um contexto no qual o sacerdócio é visto como a morte.

Aos poucos recebemos mais indicações de que aquela sedutora dama não é apenas uma mulher nascida de “Eva, nossa mãe comum”: “O sangue abandonou completamente seu rosto encantador, e ela ficou branca como mármore” “quando ia atravessar a porta uma mão pegou bruscamente a minha; uma mão de mulher! [...] Era fria como a pele de uma serpente, e sua marca ficou em mim, ardente como a impressão de um ferro em brasa” (Ibidem, p.252). Temos a alusão à serpente, que para o cristianismo era “mais astuta de todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito” (Gêneses 3:1) e levou Eva a se desviar de seu caminho e cometer o pecado original, fazendo com que todos depois dela nascessem pecadores. Desse modo, analogicamente, a dama no conto, assim como a serpente que tentou Eva, induz Romuald a desistir do sacerdócio, a desviar seu caminho de Deus e a comer o fruto proibido.

“Fria como de uma serpente” e “ardente como impressão de ferro em brasa”: esta contraposição de significados utilizadas na obra é mais uma das características marcantes e desestabilizadoras comuns às narrativas fantásticas.

Ainda para Delumeau, segundo o pensamento do franciscano Alvaro Pelayo:

Ela [a mulher] atrai os homens por charizes mentirosos a fim de melhor arrastá-los para o abismo da sensualidade. Ora, “não há nenhuma imundície para qual a luxúria não conduza”. Para melhor enganar, ela se pinta, se maquia, chega até colocar na cabeça a cabeleira dos mortos. Fundamentalmente cortesã, gosta de frequentar as danças que acendem o desejo. Transforma “o bem em mal”, a “natureza em seu contrário”, especialmente no domínio sexual (DELUMEAU, 2017, p.482).

Não se pode deixar de destacar que para a Igreja, a mulher era considerada mais maldosa e mais ardilosa que demônios e a beleza feminina era vista com suspeita e julgada perigosa, um estratagema comum para atrair o homem incauto. Comumente infiel e vaidosa, era vista como isca de satã e servia para atrair o outro sexo ao inferno, tal foi durante séculos um dos temas inesgotáveis das pregações e durante o século XIX não foi muito diferente.

Nesta altura do texto teremos um personagem que alertará Romuald e pode ser visto como a voz da consciência: O abade Sérapião. Na sua primeira aparição ele percebe o momento confuso pela qual passa o personagem. Extremamente protetor, consegue ver o que se passa na alma do personagem-narrador.

Dirigindo-se ao recém-padre:

Seu comportamento é realmente inexplicável! Você, tão devoto, tão calmo e tão doce, tem se agitado em sua cela como um animal selvagem. Tenha cuidado, meu irmão, e não ouça as sugestões do diabo; o espírito maligno, irritado com o fato de que você tenha se consagrado para todo sempre, está rondando a sua volta como um lobo encanador e fazendo um último esforço para atraí-lo até ele (GAUTIER, p.254).

É desse modo que o abade aparecerá como ser sobrenatural nos momentos mais oportunos e ajudará o personagem-narrador. Ele funcionará como a voz de Deus, um alerta, uma consciência para o padre.

Sérapião está ligado a essa narração em dois modos diferentes; primeiramente temos uma influência direta vinda de Hoffmann em seu livro *Irmãos Serapião*, de 1819, e em seguida temos o Santo Serapião que, pela Igreja católica foi desde muito jovem atuante ao lado do pai na cruzada comandada pelo lendário Ricardo Coração de Leão. Era um bom militar, bom cristão, características conferidas também ao abade que por muitas vezes luta para salvar Romuald.

Encaminhado para uma paróquia distante onde “vivia assim havia um ano, cumprindo com exatidão todos os deveres que me eram atribuídos [...] mas sentia uma aridez extrema dentro de mim” ele menciona que “[s]eu

pensamento estava em outro lugar, e as palavras de Clarimonde voltam em meus lábios como uma espécie de refrão involuntário” (GAUTIER, p.256). Algum tempo depois, um homem negro de aparência estranha pede ao padre Romuald às pressas para velar o corpo de uma senhora muito importante que estava prestes a morrer e, em uma bela descrição, pode-se ler:

Na porta dois cavalos negros como a noite [...] devoramos o caminho, a terra deslizava sob nós, cinza e riscada, e as silhuetas negras das árvores fugiam como exército derrotado. Atravessamos uma floresta de uma escuridão tão opaca e tão glacial que senti correr sobre a pele um arrepio supersticioso. [...] se, alguém, àquela hora da noite, nos tivesse visto, meu condutor e eu, ter-nos-ia tomado por dois espectros a cavalo, num pesadelo (Ibidem, p.257).

A viagem a cavalo para atender tal chamado ao lado daquele estranho é repleta de símbolos de terror que induzem ao extraordinário, ao fantástico, como “dois cavalos negros como a noite”, “silhuetas negras das árvores”, “escuridão opaca e glacial”, “arrepio supersticioso”, “espectros a cavalo”.

Ao perceber que a morta era Clarimonde, Romuald, sozinho ao lado de seu leito de morte, alterna entre sentimentos, “consternado pela dor, transtornado pela alegria, tremendo de medo e prazer” (p.259) e confessa:

Aquela perfeição de formas, embora purificada e santificada pela sombra da morte, me perturbava com mais volúpia que o recomendável, e aquele repouso era tão semelhante a um sono que era possível se enganar. Esquecia-me que lá tinha ido para uma celebração fúnebre e imaginava ser jovem esposo entrando no quarto da noiva, que esconde o corpo por pudor e não quer ser vista (GAUTIER, p.259).

Neste momento observamos claramente a atração que a morta causa no padre e a necrofilia no conto é a única maneira que Romuald encontra de consumir seu amor proibido com a cortesã. Ao beijá-la, esta responde abrindo os olhos e voltando a respirar, afirmando-lhe que o esperou por tanto tempo que acabou morrendo, “mas agora estamos noivos, poderei ir vê-lo na sua casa” (p.259) e, após se despedir, o padre desmaia.

Ele acorda debilitado no quarto do presbitério três dias depois, se debate entre a certeza de ter vivido as cenas no quarto de Clarimonde e a hipótese de ter tido uma ilusão. Essa dúvida de estar entre o sobrenatural e ter visto a morta acordar ou apenas ter delirado os acontecimentos depois de tanto ter desejado a bela moça é o coração do fantástico, como já observamos.

Na sequência Romuald é aconselhado mais uma vez pelo abade Sérapion que afirma que Clarimonde é uma vampira: “Sempre correram boatos muito estranhos sobre essa Clarimonde, e todos os seus amantes acabaram de maneira miserável ou violenta. Disseram que era um espírito necrófago, um vampiro fêmea; mas acredito que fosse Belzebu em pessoa” e o adverte: “[..] meu filho, devo avisá-lo, você está com o pé erguido sobre um abismo, tenha cuidado para não cair nele [...] e pelo que dizem, não é a primeira vez que ela morre” (GAUTIER, p.261). Apesar de não confiar totalmente nas observações e nas advertências do abade, chegando mesmo a crer que este exagerava, ele continua a levar a sua vida em uma paróquia distante. Em uma noite, no entanto, Romuald é visitado por Clarimonde: “[...] mal havia bebido os primeiros goles do sono, quando ouvi as cortinas da minha cama se abrirem [...] reconheci Clarimonde imediatamente” (p. 261).

No ápice do sentimento fantástico, da linha tênue que o separa de seus arredores, vemos que nem o narrador sabe dizer se tal aparição provém da loucura, do sonho e ou da realidade. Como se percebe, até esse momento a dúvida se mantém entre dois polos: a existência do sobrenatural ou uma série de explicações racionais proporcionada, majoritariamente, pelo sonho e em parte também pelas ilusões dos sentidos.

A esta altura podemos mencionar que a narrativa direciona os leitores para a dúvida. Isso por causa de elementos ficcionais como a paixão repentina, o tempo em solidão onde ele passa dias a sofrer pensando em Clarimonde, o fato de ser obrigado a velá-la, mas ainda assim se sentir atraído pelo cadáver de seu amor. Poderia sua mente ter enlouquecido, estar vivendo em um sonho ou teria ela realmente retornado do mundo dos mortos por ele? Nas palavras da cortesã:

Deixei você esperando um bom tempo, meu caro Romuald, e você deve ter pensado que eu estivesse me esquecido de você. Mas venho de muito longe e de um lugar de onde ninguém ainda voltou: não há nem lua, nem sol no país de onde estou vindo; só há espaço e sombra; nem caminho, nem veredas, [...] no entanto eis-me aqui, pois o amor é mais forte que a morte, e ele acabará por vencê-la. [...] Quanto esforço tive que fazer para levantar a laje com a qual me cobriram! Olhe: as palmas de minhas pobres mãos estão todas machucadas! (GAUTIER, p. 262).

É um dos momentos mais confusos para o personagem-narrador depois da volta de sua amada, ele passa a viver em névoa intermitente que resulta em perder-se no sonho e reencontrar a realidade, o bem e o mal e assim ele se vê vivendo/sonhando durante muito tempo.

Importante observar que é através dos momentos entre o sonho e a realidade que Romuald tem seu contato físico com Clarimonde. Ela vem até ele estando em uma posição de dominação, diferente daquilo que pregava a sociedade ou a Igreja. Percebemos uma semelhança muito próxima da figura de Lilith, que sempre dominava as investidas sexuais à noite:

A imagem do demônio noturno que desliza para o leito daquele que dorme incauto é, entretanto, a preferida das religiões modernas. O exemplo de uma instigadora inclinada para o mal é o que melhor expressa os preconceitos que predominaram em relação à função perturbadora das mulheres, eternas responsáveis pelo pecado original que levou os homens a perderem a sua pureza, a se envergonharem do próprio corpo e a atentar contra os ditames divinos ao aspirarem a imortalidade (ROBLES, 2006, p. 35).

Consideradas perigosas por natureza e desestabilizadoras de um sistema que repousa inteiramente no controle misógino, a imagem do feminino sexualmente dominador, que temos como representação no demônio e vampira de Lilith, nos dá base para a figura da mulher enquanto emissária das forças satânicas que foi devidamente propagada pela Igreja Católica e que, durante muitos anos foi soberana enquanto força ideológica, por isso é preciso precaver-se de todas as maneiras contra a mulher. Segundo Jean Delumeau:

Nessa atmosfera carregada de tempestades, pregadores, teólogos e inquisidores desejam mobilizar toda ofensiva contra energia demoníaca. Além disso, mais do que nunca querem dar o exemplo. Sua denúncia do complô satânico é acompanhada de um doloroso esforço por mais rigor pessoal. Nessas condições, pode-se legitimamente presumir, à luz da psicologia das profundezas, que uma libido mais do que nunca reprimida transformou-se neles em agressividade. Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos (DELUMEAU, 2017, p. 477).

Não é a toa que mais tarde ele afirma que: “assim, para a igreja católica de então, o padre é um ser constantemente em perigo, e seu grande inimigo é a mulher. A esse respeito, ele não é vigiado – e não se vigia – jamais suficientemente” (DELUMEAU, 2017, p. 491).

Voltando aos sonhos, esses ainda possuem uma característica especial: são histórias contínuas. O personagem se torna exatamente quem ele acreditava que um homem deveria ser ao lado da cortesã Clarimonde, visto que ele se modifica para se igualar a ela. É nesse contexto que Romuald já não leva a existência austera de um padre, é um homem orgulhoso, insolente, vive em Veneza, em um majestoso palácio, distante de sua igreja, em meio da luxuosidade de festas sem fim.

Mas sua consciência não o deixa livre:

[...] minha natureza de certa maneira se desdobrou; dois homens dentro de mim, e um não conhecia o outro. Ora eu pensava que era um padre que toda noite sonhava ser um cavalheiro, ora um cavalheiro que sonhava ser padre. Não conseguia mais distinguir o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde acabava a ilusão. O jovem fidalgo vaidoso e libertino escarnecia do padre, o padre detestava as depravações do jovem fidalgo (GAUTIER, p. 256).

Pode ser o diabo, mas também pode ser um simples acaso. Até este momento permanecemos no fantástico puro. Mas aqui se produz um acontecimento que faz a história mudar de aparências. Serapião mais uma vez aparece e fica a par (não se sabe como) da aventura de Romuald. Leva o jovem padre até o cemitério onde descansa a morta-viva Clarimonde; desenterra seu caixão, abre-o e ela aparece tão fresca como o dia de sua

morte, com uma gota de sangue sobre seus lábios. Cheio de piedosa fúria, o abade Serapião lança água benta sobre o cadáver: “Mal a pobre Clarimonde foi tocada pelo santo orvalho, seu belo corpo se desfez em pó; restou apenas uma mistura horrendamente disforme de cinzas e ossos meio calcinados” (GAUTIER, p. 269).

Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas, porém toda contradição exprimida desde o início da narrativa pelo sonho-delírio do padre, o amor e o desejo reprimido nos forçam a pensar em algo puramente natural: a loucura. É possível explicar através das leis naturais e estamos em contato com a loucura ou tudo realmente aconteceu e nos deparamos com o sobrenatural? Temos uma narração em perfeita harmonia com o fantástico.

### **3.2. Alzira e sua mortalha**

Aluísio de Azevedo nasceu e foi criado em São Luís do Maranhão onde, desde jovem, se deparou com os problemas econômicos e sociais do Brasil. Ele logo se conscientizaria do escândalo que a escravidão era para o país, lutaria contra a opressão do clero, contra a péssima condição social da mulher e em oposição à corrupção dos governantes.

Assim como Théophile Gautier, Aluísio de Azevedo tinha grande aptidão para as artes plásticas. Desde criança, incentivado pelos pais, ele e seu irmão mais velho Artur escreviam e apresentavam peças de teatro ilustradas com aquarelas. Porém, aos 12 anos ele e seus irmãos precisaram deixar o estudo dentro de casa e ir para o liceu e, no entanto, devido à decadência da cidade e as péssimas condições a que os professores estavam sujeitos, os poucos homens com algum talento para sala de aula afastaram-se da profissão, deixando os aprendizes a mercê de péssimos educadores. O único aspecto positivo para Aluísio foram as aulas de desenho e pintura ministradas pelo docente Domingos Tribuzzi, que tinha vivido em Roma. O professor favoreceu o amor do escritor pelas artes plásticas de modo que, no período, Aluísio chegou a pensar em seguir a vida de pintor.

Devido à situação financeira de sua família Aluísio não pode viajar para a Itália e estudar as Belas Artes. Já na adolescência teve a necessidade de parar os estudos e trabalhar para se tornar comerciante, uma das profissões mais rentáveis na época. Aos 19 anos abandonou definitivamente a vida no comércio e, sem perspectiva ou trabalho algum, decide mudar-se pela primeira vez para o Rio de Janeiro. É lá que, trabalhando como caricaturista, nos jornais como *O Mequetrefe* e *O Fígaro*, seu nome começa a ganhar interesse nacional.

Um dos piores problemas que os escritores da época de Aluísio enfrentavam era o analfabetismo que se abatia sobre o país. Apenas as cidades mais importantes possuíam escolas e em número consideravelmente insuficiente. No entanto, Jean-Yves Mérian na biografia intitulada *Aluísio Azevedo: vida e obra* (2013), afirma que “no fim do século XIX, Aluísio Azevedo conseguiu realizar a façanha de viver à custa de seus romances num país em que 85% dos habitantes eram analfabetos” e seus colegas da imprensa chegaram a afirmar que ele era o único escritor de sua geração a ser lido em todo o Brasil (MÉRIAN, 2013, p.397).

Seu sucesso não se devia apenas ao fato de ser um bom escritor, mas também ao fato de Aluísio ter grande habilidade em promover as suas obras, desde a entrega de panfletos às vésperas do lançamento de seus livros até valer-se de seus amigos na imprensa para difundir seus trabalhos já que seu nome era conhecido devido a suas publicações nos jornais, especialmente nos folhetins.

Devido à dificuldade de impressão de livros no país e a falta de público, a leitura mais veiculada no Brasil do século XIX era a dos jornais e neles os mais consumidos eram os folhetins. A maior parte era constituída de reproduções e traduções mal feitas de obras francesas e isso cooperava para que o escasso público leitor existente desprezasse a maior parte da produção de autores brasileiros, especialmente com ideais realistas-naturalistas e de assuntos verdadeiramente nacionais.

Aluísio de Azevedo possuía uma produção literária híbrida, o que quer dizer que ele não se mantinha preso a uma mesma ideia filosófica ou a um



estilo literário exclusivo. Desse modo, podemos observar a sua escrita passar pelo naturalismo e pelo romantismo, principalmente quando consideramos os folhetins.

Os romances-folhetins não eram todos iguais, e ainda é necessário separar *A mortalha de Alzira* de outros como *Memórias de um condenado* (1882), *Girândola de amores* (1882), *Filomena Borges* (1884), *Malta, Mattos ou Mata?* (1885), *O coruja* (1890) e *Livro de uma sogra* (1895). A história de grande sucesso se diferencia das outras principalmente por ter sido baseada no conto fantástico escrito por Théophile Gautier em 1836, um dos autores franceses lidos por Aluísio e sua família.

*A mortalha de Alzira* foi publicada parcialmente no jornal *Gazeta de Notícias* em 1891, sob o pseudônimo de Victor Leal até ser transformado em livro em 1895. Leal escreve uma longa justificativa asseverando “pouco se incomodar com os sensores” que teriam como objetivo “anular a única e sincera comoção que existe no mundo artístico, a comoção romântica”, pois “o romance deve, ao mesmo tempo, que deleita o espírito, confortar o coração” (LEAL, 1891, p.1).

Este romance, o maior sucesso de vendas de Azevedo, foi inspirado no conto analisado anteriormente, *A Amante morta* (*La morte amoureuse*, no francês), de Théophile Gautier. O exame dos dois textos nos mostra que a obra de Aluísio de Azevedo não é apenas uma tradução livre da obra do francês, muito comum na época, mas uma adaptação. Sabemos que Azevedo baseou a obra em questão no conto de Gautier não somente pela semelhança de enredo e estrutura, mas o autor dirige uma nota de abertura ao leitor citando o próprio conto de Gautier, proporcionando assim uma conexão entre elas e para aqueles que já conhecessem o texto do francês, um familiar sentimento sobrenatural se mantem a espreita até o fim da narrativa.

Embora o texto não se passe no Brasil do século XIX, o debate iniciado por ele nos coloca em contato com o tempo e os problemas vividos pelo escritor. Observando as obras de Aluísio de Azevedo, e seu trabalho nos jornais, percebemos que ele costumava retratar a sociedade como ela era, seus problemas, seus vícios em uma tentativa de fazer com que os

governantes e a população observassem seus erros e mudassem suas atitudes. Na obra aqui observada, Aluísio não deixou de colocar seu ponto de vista com relação à sociedade na qual estava integrado e, com sua crítica indireta, ele retrata a hipocrisia do clero e censura especialmente a sociedade frívola, desmoralizando a sociedade francesa, adorada pelo povo brasileiro.

Segundo Todorov essa natureza crítica do autor, também observada na obra, não exclui sua característica de obra fantástica. De acordo com o teórico em *Introdução à literatura fantástica* o próprio fantástico possui sua função social, “o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura” (TODOROV, p. 167, 2012), especialmente para falar de temas proibidos ou para deixar-se ouvir em tempos de repressão.

Observando essas e outras características podemos afirmar que *A mortalha de Alzira* possui atributos diferentes da maioria das obras fantásticas da época. No século XIX, especialmente na França, observamos o desabrochar desse modo de narrar o mundo, utilizando aspectos sobrenaturais que se misturam com a realidade em que vivemos, é típico da maioria das obras produzidas no período, possuem características fantásticas bem definidas. Não podemos deixar de mencionar que algumas dessas qualidades são colocadas de maneira diferente pelo autor brasileiro e profundo conhecedor dos autores franceses e de suas técnicas.

A primeira diferença notada logo no início do romance e um importante ponto nas narrativas fantásticas é o tipo de narração.

Na obra de Gautier, temos o narrador que é também protagonista contar sua própria história, vemos o mundo de acordo com seus olhos, com as suas perspectivas da mesma maneira que protagonizamos a nossa vida, nossos ideais. Sendo ele que conta a própria história o narrador “eu” não é muito confiável, porém, mesmo assim não conseguimos deixar de seguir seus passos e sentir aquilo que se passa em seu coração, poucas vezes duvidando de seu discurso. Como vimos anteriormente, o narrador representado facilita a identificação do personagem com o leitor, criando um vínculo entre eles (TODOROV, 2012, p.91-92).

No entanto, não possuímos em *A mortalha de Alzira*, esse tipo de narração habitual. Notamos um narrador em terceira pessoa, narrador que possui olhos e ouvidos em todos os lugares, que conversa, em algumas ocasiões, com o leitor, onde predomina a voz de um narrador satírico.

É através desse narrador satírico que conhecemos a sociedade na qual se passará a narrativa. O narrador, então, se compraz em condená-la, de maneira descontraída sem utilizar, para isso, de subterfúgios característicos da linguagem científica. A sociedade é vista como imoral graças a sua cultura, diferente da maioria das narrativas de Azevedo nas quais é possível perceber a degradação ética como uma espécie de doença determinada pelos instintos. Em tal sociedade o narrador expõe todo tipo de falha moral como a corrupção, a hipocrisia, o cinismo, os prazeres materiais, a sexualidade exacerbada. Já no início temos:

As máscaras de hipocrisia que escondiam a corrupção da Corte de Luís XIV, caíram com a morte desse príncipe. Os fidalgos e cortesãs pareciam impacientes por sair da forçada e falsa compostura, em que se mantinham durante a velhice devota do Rei Sol.

Até aí fingiu-se ainda; daí em diante ninguém mais procurou ocultar os seus vícios.

A ferocidade e a perfídia dos tempos bárbaros, os crimes do feudalismo, todos os erros, todos os abusos e todos os desregramentos de um governo cínico e perverso e de uma magistratura e uma jurisprudência feitas de ignomínia e adulação, eis do que se compunham os costumes desse infeliz começo de século.

A administração da polícia criava e dirigia casas de jogos e casa de prostituição. Paris era policiado por malfeitores, vestidos de farda. Só uma cousa divertia o público:- a crápula.

Mas o que caracterizava particularmente essa época, era o dourado verniz de elegância, com que o escol da sociedade de então disfarçava a libertinagem mais desenfreada e brutal (AZEVEDO, 1961, p. 11).

É em tal ambiente que surge Ângelo, um dos principais condutores para a entrada do fantástico. Ele é introduzido pelo padre Ozéas.

Ozéas, homem devasso e que, segundo o próprio narrador “[...] arrastou a batina pelos antros mais escorregadios do jogo, da embriaguez e da prostituição” (AZEVEDO, 1961, p. 13), depois de muito pecar e viver na licenciosidade um dia se arrepende e deseja se restaurar. Sua restauração

passa por diversas fases de purificação e mesmo assim ele não se sente recuperado. Ao encontrar um bebê abandonado o padre vê nele a possibilidade de criar um ser puro, diferente de si, afastado da corrupção humana.

Dessa forma, Ângelo é utilizado como caminho para sua redenção. O menino é criado no convento sem nunca ter saído, apenas em contato com livros religiosos e, principalmente, com a Bíblia. Ele se torna um homem puro em todos os requisitos e é educado para se transformar em um Messias a fim de salvar a França da devassidão e restaurar a fé católica.

Ângelo é levado à corte por Ozéas para que substitua um dos pregadores principais e adorado pela realeza: La Rose. Tal pregador é imbatível na retórica e ninguém deseja o peso de ficar em seu lugar:

Substituir La Rose!... La Rose!... La Rose, o 'segundo Bousset', como lhe chamavam seus inúmeros admiradores! La Rose, o animado pregador da Corte, o protegido de Antoinette Poison, o querido tanto por parte dos Molinistas como por parte dos Jansenistas, o aclamado por todo o alto e baixo público de Paris! La Rose, o indispensável! La Rose, o – insubstituível!  
(...)

É inútil dizer que, por melhores esforços empregados, nenhum pregador se descobriu, bom ou mau, que quisesse ir tomar o lugar do querido mestre. Davam-se todos por igualmente atacados da garganta, como se a asma de La Rose, à semelhança do que sucedia com o seu estilo oratório, se estendesse de improviso por todos eles, desde o mais pretensioso até o mínimo dos numerosos pregadores sagrados, que nesse piedoso e alegre tempo enchiam os púlpitos de Paris com as suas frases retumbantes e com os seus eloquentes e artísticos soluços (AZEVEDO, 1961, p. 6-7).

Percebemos que o primeiro ato de aparição de Ângelo na corte é de grande importância, pois ele substitui esse alguém imbatível na retórica. É assim que observamos, ficcionalmente, sua ascensão como um novo messias que pode levar Paris a uma nova era de religiosidade.

Somando-se a isso, temos nas passagens seguintes o narrador mostrando mais uma vez como a religião corrompida é tratada quase como uma apresentação de circo, coreografada e teatral sem, no entanto, se aprofundar na função socioreligiosa, na bondade ou na busca pelo amor,

sendo apreciada apenas a beleza formal e não com um o objetivo de orientar em uma prática ética. Nas palavras do narrador, Ângelo:

Não sabia que nesse tempo, piedoso e devasso, fazia-se da religião um prazer requintado, e que o púlpito era, como o palco, ou como o livro. Ou como o salão e o álbum, um meio de exposições de talento esquisito e complicações de arte. Não sabia, o pobre Ângelo, que o pregador do que menos precisava, nesse bom tempo do estilo equilibrado em cinco palitos, era de ser sincero e convicto, mas sim de ter originalidade na maneira, graça na exposição da frase, elegância nos gestos e naturalidade galante nos soluços e nos gemidos de pecador. Essa mistura do sagrado áspero com o profano macio, do prazer aveludado com a devoção capitosa, produziu as célebres híbridas, que então se organizavam em uma das salas das Tulherias durante a quaresma, e as quais deram gamenhamente, o nome de Concertos Espirituais (AZEVEDO, 1961, p. 20-21).

Mesmo com tal aviso, ele impressiona. Ângelo surge como um anjo, como seu próprio nome parece representar, o seu estilo de pregar é completamente diferente do de La Rose e seu sermão impressionante deixa todos emocionados. Comove, pois ele não está lá com o propósito de chocar, ou dizer palavras bem cuidadas, fala com seu coração, com toda sua experiência de amor e entrega a Deus, “[...] toda sua fé, toda a sinceridade das suas crenças e toda a pureza do seu corpo e do seu espírito, vieram-lhe ao semblante naquele momento de profundo êxtase” (p. 32). Ângelo é criatura de uma tradição que provém do discurso bíblico e, mesmo passando a vida toda no claustro, o personagem consegue se comunicar com a sociedade francesa, pois eles compartilham da mesma linguagem.

O narrador nos leva a conhecer mais profundamente o personagem principal. Sabemos que passou toda a sua existência no convento onde foi abandonado, tendo base como principal de sua vida os ensinamentos cristãos e a bíblia. Mas o tempo que passou no claustro e o fato de nunca ter tido relações românticas ou amorosas com outro ser humano não o coibiu de escolher as passagens de *O Cântico dos Cânticos* como suas favoritas, em que erotismo é bem claro. Nas palavras do narrador:

Pobre Ângelo! De tudo que sua alma podia conceber, só uma lhe não esconderam - a Bíblia. E era com auxílio desse poema quente e cheiroso como os perfumes de Cedar, que ele, o infeliz, enchia de estrelas os seus devaneios de sonhador impúbere. Nesses momentos, o canto que o seu coração cantava chorando, e chorando lhe fazia agitar da boca as pétalas trementes, era o Cântico dos Cânticos, o livro do poeta rei, amante de todas as mulheres formosas do Oriente.

Ironia dolorosa! Ângelo, o casto, arrebatava-se nas asas da inspiração do poeta de mil amantes!

(...)

E Ângelo, quando estes versetes lhe vinham ao espírito, misturados com os suspiros da vaga saudade, que ele mal definia e em que mal acreditava, caía em fundas cismas, para as quais só havia uma consolação: - escrever. Não versos, desses que o público exige dos poetas mundanos, porque Ângelo não conhecia regras de arte, mas lançava sobre o papel frases como as que lia no livro de Salomão, ao correr da pena, e impregnados da quente virgindade de sua alma.

Quem roubasse da escura cela as tiras de papel, esquecidas sobre a tosca mesa de pinho, leria nas trêmulas linhas, aí traçadas todas as noites com mão nervosa, estranhos pensamentos (AZEVEDO, 1961, p. 24-25).

Dessa forma, Ângelo já se mostra diferente de qualquer outro padre ou estudioso da bíblia já que elege os poemas mais eróticas mostrando ao leitor sua propensão para interlúdios românticos e carnavais. Assim, observamos que Azevedo compõe um personagem com grande profundidade psicológica. Não se pode deixar de acentuar que, em meio a uma multiplicidade de leituras possíveis, Ângelo escolhe uma interpretação da bíblia inusitada.

Com a propensão de Ângelo para o romance e sua aparição transcendente na corte, percebemos que o modo como foi introduzido na sociedade mudará a vida do personagem e ele logo passará por uma metamorfose. Todos ficam curiosos com o protegido de Ozéas desejando saber quem ele é, a sociedade passa a falar seu nome, querem entendê-lo e conhecê-lo, sobre Ângelo recaí uma pressão social da qual ele não estava acostumado. Essa pressão vai integrá-lo a um meio social mais amplo que o claustro:

Ângelo era o assunto de todas as palestras da rua e das salas. No teatrinho que o duque de Orleans tinha em seu palácio de Bagnolet, célebre pelas cenas licenciosas que aí se representavam, tratava-se já de fazer subir à ribalta uma peça com o nome dele.

No salão teatral da duquesa de Villeroi, onde o rei da Dinamarca viera uma vez para ouvir declamar o popularíssimo Le Kain e Mlle Clairon, pensava-se também em montar uma comédia de assunto sacro, cuja ação se passava na capela real, e cujo personagem era um pregador de vinte anos.

E, assim, no teatro do barão de Esclapon, no da duquesa de Mazarin, no do Sr. Magnaville, no do príncipe de Condé, no da Guimard, e nas salas alegres de Sofia Arnold, pontos esses de reunião em que melhor se fazia espírito e, com mais graça e mais picante maldade, se discutiam as novidades e os escândalos do dia, era ainda Ângelo o assunto da palestra e o objeto de mil epigramas, sátiras e trocadilhos. (AZEVEDO, p. 36).

É neste momento da narrativa que somos apresentados à condessa Alzira, segundo o narrador:

Mas onde incontestavelmente o assunto despertou maior escândalo, foi no salão da condessa Alzira, bela, cínica e espirituosa cortesã, célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria de Paris. Juravam todos que a formosa condessa jamais sentira por ninguém a menor partícula de amor, e que o seu melhor momento de alegria era quando, por causa dela, algum dos seus inúmeros apaixonados caía morto em duelo ou metia uma bala nos miolos.

Começando pelo rei, que fora o seu primeiro amante, pertencera ela depois simultaneamente, ora mais, ora menos tempo, a toda a gente da corte capaz de manter mulheres caras.

Tinha uma virtude: a ninguém enganava, porque, não só confessava francamente ao seu dono da ocasião toda a sua insensibilidade, fosse lá por quem fosse, como não repartia com um segundo aquilo que um primeiro houvesse arrematado já e pago à vista (AZEVEDO, p. 36-37).

Uma mulher não casada, rica, de grande estatura social que tem o poder para fazer aquilo que deseja era sempre mal vista socialmente. Mas Alzira vai além, ela tem vários amantes, faz festas, diverte-se, especialmente quando um deles acaba morrendo em um duelo ou uma briga por ela. Neste primeiro contato com a cortesã, já temos uma ideia, uma perspectiva, de quem ela é, o que pode vir a fazer, pois ficcionalmente se tem a representação de uma mulher fria e calculista, que destrói homens que passam pela sua vida. Ela não

é diferente de toda a sociedade que a cerca na narrativa, porém a vemos como o exemplo amplificado da mulher em tal comunidade sob traços singulares e distintos.

Ângelo, no entanto, é o oposto de Alzira. Ele é quase um ser sobrenatural e, dentro da perspectiva da obra, sua criação e sua dedicação com aquilo que é divino o fazem um ser elevado, acima de todos os padrões sociais. Ele é um homem puro além das expectativas e, para desestabilizar alguém tão angelical em uma sociedade já acostumada com a corrupção e com a promiscuidade é necessário uma mulher, também além das expectativas na sociedade em que se constitui a história. Alzira também se torna um ser sobrenatural, porém, em oposição à pureza de Ângelo.

Mais uma vez temos uma mulher nefasta pronta para destruir um homem santo. Como vimos nos capítulos anteriores, a mulher era sempre um perigo constante para a sociedade, é dela que provém o pecado e segundo muitos religiosos antigos, ela deve ser observada e punida para que a sua maldade natural possa permanecer à distância. Dessa forma, Jean Delumeau resume o pensamento dirigido à mulher:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? (DELUMEAU, 2009, p. 468).

Diante de tais palavras advém a premissa de que a mulher pode ser ingênua ou ardilosa, impedindo o homem de ser ele mesmo, atrapalhando-o de encontrar o caminho para a sua salvação ou do conhecimento. O feminino acaba por sempre ir se deparar com o invariável caminho da debilidade que lhe é atribuída pelos homens e, nesse contexto, a dor e o sofrimento sempre serão sua culpa, causados ou não propositalmente por ela.



Na sua segunda missa, depois que todos já sabem o seu nome, inclusive a curiosa Alzira, temos o momento do choque no momento do encontro do anjo que temos em Ângelo e da serpente que é a cortesã Alzira:

E, com efeito, sobre Ângelo, de todas as tribunas, desciam raios de tentação.

Alzira fitava-o como uma serpente paradisíaca.

A missa, entretanto, seguia o seu curso, inalteravelmente, por entre o vago murmúrio dos colos que arfavam, não de piedade, mas de desejo e de amor.

Mas, quando Ângelo, terminado o divino sacrifício, erguia o olhar pela derradeira vez, procurando o céu, seus olhos de repente se fecharam fulminados, e todo o seu corpo estremeceu da cabeça aos pés.

Em vez do céu, seus olhos tinham encontrado o olhar de Alzira.

Ozéas, soltando um grito, correu para ele, tomou-o violentamente nos braços, escondeu-lhe a cabeça entre as suas mãos trêmulas, tapando-lhe o rosto contra seu peito.

E ficou por longo tempo a fitar, ameaçadoramente, a linda cortesã.

[...]

E Ângelo, sem levantar a cabeça do colo de seu pai, afastou-se do altar e saiu da capela, vagarosamente, arrastando os pés como um cego.

Não se lhe ouviam os soluços, mas todo o seu corpo se agitava nas convulsões do choro (AZEVEDO, p. 55-56).

Temos a mulher que corrompe com o olhar, pois este é o momento da perdição para Ângelo, assim como foi para Romuald. Os anseios, a desorientação, a dúvida com relação à própria vida, tudo começou ao olhar para uma mulher. O abade de Cluny no século X resume o pensamento clerical: “a beleza física não vai além da pele. Se os homens vissem o que está sob a pele, a visão das mulheres lhes viraria o estômago” (DELUMEAU, p. 474) e, sob esta lógica, do poder feminino de corrupção.

A partir da contemplação destruidora da mulher, distinguimos mais uma característica muito comum às narrações fantásticas e utilizada com maestria por Azevedo: o olhar como introdução do sobrenatural. Como vimos, Todorov afirma que toda a manifestação de um elemento fantástico surge a partir de um artifício pertencente ao domínio do olhar (TODOROV, 2012) podendo ser um espelho, óculos ou até mesmo o próprio olho.

Percebemos que o olhar é o primeiro a descobrir o sobrenatural, mesmo que a mente ainda não o compreenda, principalmente se falarmos que “os olhos são o espelho da alma”, uma frase popularmente conhecida que facilmente pode ser aplicada às narrativas sobrenaturais. Neste caso, o encontro e o reconhecimento de uma alma perigosa pode causar destruição a uma alma bondosa como a de Ângelo.

Após a troca de olhares com a cortesã a alma de Ângelo se divide. Ele começa a questionar sobre si, vê-se através dos olhos dos outros e começa perceber o seu isolamento, a sua solidão, a sua pobreza:

O presbítero foi direto ao altar da Virgem, caiu de joelhos defronte dela e quedou-se a fitá-la, enquanto as lágrimas lhe escorriam pelo rosto, agora silenciosamente.

Depois ergueu-se e começou a considerar, abstrato, tudo que o cercava ali, como se visse aqueles objetos pela primeira vez.

E tudo aquilo nunca lhe pareceu tão miserável, tão ermo e turvo, como naquele instante. Aquela dura prisão, onde surdamente se escoara a sua triste mocidade, nunca lhe pareceu tão árida e tão mesquinha. Aquelas nuas paredes, empalidecidas pelo tempo, nunca lhe pareceram tão apertadas, e aquele sombrio teto, tão baixo e tão sufocante.

Olhou longamente para as suas velhas estantes carregadas de pesados livros religiosos, olhou para a sua tosca e tranquila mesa de estudo, para a sua pobre enxerga de condenado, e ficou a considerar o cilício pendido da parede junto ao altar da Virgem (AZEVEDO, p. 58).

Uma parte antes nunca vista desperta dentro de Ângelo e a beleza observada na mulher e na sociedade deslumbra o jovem que sempre viveu no convento. Esse choque causa uma divisão e o atormenta. Presenciamos, assim, o início da fragmentação do personagem até atingir um ponto em que ele se tornará duas personalidades distintas.

A dúvida e os questionamentos são constantes, observamos que o olhar foi um elemento desencadeador de uma crise de identidade no personagem que foi tomado por uma preocupante sensação de estranhamento com relação a si e ao que o cerca, graças ao ato de desviar seu caminho e olhar para uma mulher.

Mas não é apenas ele que sofre desde o fatídico encontro de olhares. Graças ao narrador em terceira pessoa temos a possibilidade de acompanhar o ponto de vista de outros personagens. Alzira também sofre, assim como Ângelo:

Era a primeira vez que amava, era a primeira vez que todo o seu ser desejava alguém; a primeira vez que ela se sentia pequena, humilde, miserável, defronte de um homem; a primeira vez que se supunha capaz de ajoelhar-se aos pés do seu amante e beijá-los doida de amor, pedindo ternura como um cão pede carícias aos pés do dono, suplicando-lhe que a fizesse morrer sufocada nos seus braços, para que fosse dele a última vibração daquela frágil carne de mulher, e dele fosse o extremo beijo daquela pobre alma apaixonada (AZEVEDO, p.76).

Antes vista como “bela, cínica e espirituosa cortesã, célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria, sem coração” Alzira estava tomada por uma paixão que fazia com que ela se sentisse inferior. Essa mulher agora é rebaixada por amar, perdeu seu posto de poder. Uma vez sozinha é fria e dominadora, porém apaixonada, curva-se a ponto de precisar de seu amante para viver.

O olhar trocado entre os personagens afeta a ambos, pois os dois descobrem o que lhes falta ou o que nunca tiveram. No entanto, nas palavras de Alzira para um de seus amantes “Mulheres da minha espécie, caro poeta, só amam quando as fascina qualquer coisa extraordinária, muito extraordinária! Seja o que for, mas que seja — extraordinário!” (AZEVEDO, p. 93). Cabe acentuar que a beleza e a corrupção de Alzira só seriam afetadas por um ser extraordinário, com o toque do sobrenatural, assim como ela. Temos esse ser extraordinário e diferente de todos os outros em Ângelo.

A partir de então Ângelo é enviado para a paróquia na cidade mais miserável, mais abatida pela peste em uma tentativa de esquecer o que viu e, no tempo em que passa cuidado daqueles em necessidade, Ângelo tenta suprimir os sentimentos que começaram a inundá-lo desde a sua troca de olhares com Alzira:

— Não! protestou ele, estacando no meio do aposento, depois de longo meditar. Não! A ideia daquela mulher não matará meu coração e minha alma! Preciso não pensar nela! preciso arrancar daqui de dentro esta terrível loucura, que me absorve, gota a gota, toda a substância do meu espírito!...

[...]

— Mas, prosseguiu o mísero, como poderei não pensar nela, se, mal me vejo a sós, sinto-a comigo?... Sim! Sim! Ela aqui está e em tudo se denuncia!... Sinto-a perfeitamente; sinto-a no perfume dos seus cabelos, no farfalhar do seu vestido, na tentadora luz de seus olhares!... Parece-me que, ao voltar-me, darei com ela, face a face, a sorrir-me de amor e a estender para mim seus braços pecadores... (AZEVEDO, p. 131-132).

A supressão de sentimentos e das novas vozes da sociedade que o rodeia fazem parte da trajetória por onde se constrói a dúvida com relação ao sobrenatural. Dessa forma, negando e duvidando de tudo que é estranho ou que algo aparentemente maravilhoso esteja acontecendo, esse personagem rejeitará o que pode presenciar.

Quanto mais reprimidos são os sentimentos mais as partes rejeitadas acabam na desintegração do “eu” que acaba por se dividir em dois seres diferentes. Essa divisão do “eu” geralmente interfere nas relações amorosas do protagonista mostrando uma ligação em relação à dificuldade de amar de alguém.

Meses se passam com os desejos reprimidos e, devido ao fato dele agir estranhamente, a comunidade onde Ângelo vive o considera estranho. O padre está sempre sonhando com Alzira, e a compara com o rosto da virgem Maria, culpando-se ao fazê-lo: “Não te aproximes de mim, flor de perdição! que eu morreria de pena se te fugisse, mas também morreria de remorsos, se tu ficasses nos meus braços” (AZEVEDO, p. 133). Sempre tentando se exaurir fisicamente e mentalmente, em uma investida de não pensar no que lhe é proibido, Ângelo não hesita em sair quando alguém precisando de ajuda bate à sua porta no meio da noite:

Dai a pouco, três cavaleiros negros cortavam a estrada e entranhavam-se na floresta, galopando na treva, como fantasmas.

Pareciam voar nas asas da tempestade. E, a cada relâmpago, os cavalos aterrados relinchavam, acelerando a vertigem do galope (AZEVEDO, p.136).

A viagem a cavalo, assim como observada no conto de Gautier no início deste capítulo, para atender tal chamado ao lado de um estranho é repleta de símbolos de terror que induzem a imaginação ao fantástico como “galopando na treva como fantasmas”, “pareciam voar nas asas da tempestade” que são indícios do que está para ocorrer.

Ao chegar ao castelo se depara com o cadáver de Alzira. Em um momento de loucura, paixão e pesar ele anuncia ao belo cadáver:

— Ah! exclamou transportado pela paixão. Posso enfim estreitar-te agora nos meus braços! Já não és uma mulher, és simples matéria inerte! Já não és o fruto proibido! já não és o ente perigoso que nos leva a sonhar estranhas aventuras!... És pó! és nada! Posso agora ao teu cadáver dizer tudo, confessar-lhe o meu pobre amor, o muito que sofri, as longas horas de amargura que arrastei na minha negra solidão! Deus não me castigará por isso! Minhas palavras de amor ficarão contigo, adorável despojo, sepultadas debaixo da terra! Não! não estou pecando, porque não é à tua carne que eu me dirijo, é à tua alma, e essa não pertence ao mundo, essa não tem sexo!

E, alucinado, acrescentou, como se a morta pudesse ouvi-lo:

— Sim! sim! Eu vos amo, eu te adoro, alma que te partiste para sempre! corpo que vais para sempre desaparecer da superfície da terra! Eu te amo, Alzira! Eu te amei sempre! (AZEVEDO, p.140).

E ela, voltando à vida responde:

— Descansa, segredou ela, afagando-lhe os cabelos; Deus, que é bom pai, não amaldiçoará o nosso amor... Ele quer que as suas criaturas vivam aos pares e se amem como nós nos amamos... E eu te amei tanto, meu Ângelo, tanto, que Deus perdoou todos os meus crimes só pelo muito que te amei e pelo muito que sofri com ser repelida do teu seio! Eu, a mais depravada de todas as mulheres, eu, que só causei mal durante a minha existência, não tenho ânimo de levar minha alma à presença de Deus, se para sempre não me fechar os lábios um beijo do homem mais puro entre todos os que a terra habitam! É isso que vim pedir-te! Dá-me um beijo, e minha

alma voará purificada aos pés do Criador! Um só beijo dos teus, tão puro e divino, me resgatará de todos os outros, cínicos e vis, que dei durante a vida inteira! (AZEVEDO, p.141).

Aqui temos a intervenção de um personagem descrente do extraordinário; o Dr. Cobalt. Ele funciona como uma ponte de ceticismo mantendo a obra em uma balança bem equilibrada entre o sobrenatural e a visão realista-naturalista do mundo. Sua visão materialista, como o próprio personagem afirma, não é compartilhada por outros personagens, nem mesmo pelo narrador que, durante as falas do médico, se mantém em silêncio sem reafirmar ou corrigir o pensamento do médico. Após o padre desmaiar observamos seu pensamento:

— Então é letargia?... disse o outro. [conde]  
 — Creio que sim... E, se for... oh! os senhores não imaginam que sonhos extravagantes, que visões, que fantasias, pode ele experimentar durante esse estado!... Foi isso o que no outro tempo levou muita gente à fogueira; tais coisas viam os histéricos nos seus delírios e tais coisas juraram ter presenciado, que os santos padres resolviam queimá-los, convencidos de que os infelizes eram feiticeiros ou tinham o diabo no corpo. E, mesmo agora, todas essas convulsionárias que infestam Paris, protegidas pelos Jansenistas, e que pretendem cair às vezes em estado de inspiração divina, para conversarem com os espíritos e outros seres sobrenaturais, o que mais são do que histéricas sinceras ou fingidas? (AZEVEDO, p.145).

Uma narração em terceira pessoa costuma desequilibrar a balança do fantástico, pois o narrador é o elemento estruturador da história, sua posição e perspectiva privilegiada frente aos fatos faz com que o leitor tenha a tendência a aceitar a fala visto que ele é onisciente já que sabe tudo sobre a história e está presente em todos os lugares.

Mas neste ponto vemos o narrador se calar com relação à crença de Dr. Cobalt, ele prefere manter a distância segura, deixar que o personagem fale sozinho, não contesta, mas não concorda com sua visão de vida.

Vale destacar que o tratamento científico dado ao que se passa com Ângelo é feito por uma personagem falível e não pelo narrador em terceira pessoa como a voz da razão. O médico observa:

— Não é o homem que me interessa, declarou o médico, enfiando o seu longo capote de jornada; é o doente. O conde não ignora que eu tenciono apresentar ainda este ano à Academia umas memórias a respeito de certas enfermidades nervosas, que não foram estudadas em França... Preciso deste enfermo como de pão para a boca! (AZEVEDO, p. 146).

E ainda mais a frente:

— É singular!... resmungou o médico. É singular!... Os fenômenos que observo neste enfermo, desmentem as minhas experiências já feitas nos hospitais!... É um caso singularíssimo de histeria no homem!... Ah, meus colegas, meus colegas, obstinados em que a histeria tem a sede no útero!... Queria vê-los aqui, e haviam de confessar que ela não passa de uma nevrose encefálica!... Platão, com o seu sistema de útero desesperado por conceber, com o seu útero que dana e faz cabriolas até ao cérebro, é um visionário, como todos os seus discípulos espalhados pelas nossas academias! (ibidem, p.226)

O discurso do médico é autoritário e insensível, acaba diminuindo seu valor à vista de quem o lê, causando uma descrença. Não é o narrador em terceira pessoa que fala, mas um personagem proveniente de uma sociedade corrupta, dotado de contradições que não está acima do o narrador onisciente.

Após acordar do desmaio, o padre passa a questionar o que aconteceu. No início imagina ter sonhado com a morte e a breve ressurreição de sua amada e logo que lhe é revelado que ele esteve na presença de Alzira já morta, ele passa a se atormentar sem conseguir explicar como a bela voltou à vida ou como retornou à sua casa.

O capítulo seguinte tem o nome de “Mais forte que a morte” (p.159) e faz referência a um versículo bíblico: “Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é mais forte que a morte [...]” (BÍBLIA, p.606). Um detalhe que não pode passar despercebido ao leitor é que o trecho foi tirado do livro dos Cânticos dos Cânticos 8:6, parte da Bíblia favorita do padre Ângelo, e ajuda o leitor a imaginar o que estará por vir.

Esse contexto de amor mais forte que a morte pode ser observada de várias maneiras, especialmente para os estudiosos da Bíblia como o padre Ângelo. No entanto, o próprio personagem, desde o começo da narrativa,

demonstrou ser diferente de outros estudiosos e acaba por ter a sua própria interpretação como veremos a seguir.

Agradecendo a Deus por colocar a morte entre ele e a mulher que o fazia pecar, Ângelo vai dormir acreditando em um sono pacífico da mesma maneira que dormia antes de ter sua vida corrompida pelo olhar de Alzira. No entanto, no estilo fantástico utilizado por vários autores franceses e primorosamente por Gautier, temos a ressurreição da mulher entre o sonho e a realidade que logo se tornará confusa.

Durante esse momento, observamos a completa profanação de um dos símbolos mais caros do catolicismo, pois quando o mundano atinge o sagrado a figura de Maria se transforma em Alzira no quarto do padre Ângelo. Nota-se que Alzira é uma cortesã que perverteu o padre Ângelo e, por mais que o padre tenha tentado, a mulher profana vence a religiosidade que ele passou a vida inteira perseguindo. Após deitar-se:

Um coro etéreo descia dos céus e vinha cantar-lhe ao ouvido o epitalâmio dos anjos. O nicho da Virgem iluminava-se de fogos cambiantes, derramando no aposento uma doce claridade de luar multicolor, e a Santa sorria para ele, banhada de ternura, toda de branco e coroada de flores de laranjeira, como uma noiva.

Ângelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e venha colocar-se ao lado dele.

Mas a virgem começa a tomar feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny. Os olhos tingem-se-lhe de uma sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio (AZEVEDO, p.162 e 163).

É neste momento que Alzira retorna dos mortos e em suas próprias palavras pode-se ler:

— Venho de muito longe... venho da outra margem da vida, que tu não conheces... venho do mundo dos mortos, mundo de sombras e de sonhos!... venho de onde nada se conserva desta vida senão a memória de ser aqui amamos!... (p.163).



Depois, ela continua afirmando para Ângelo que “[...] com a força do meu amor, consegui vencer o abismo que nos separava e chegar até aqui” (Ibidem, p.164), fazendo uma conexão com o versículo encontrado no livro do Cântico dos Cânticos observado anteriormente, que assegura que o amor é mais forte que a morte.

Alzira o leva para o “mundo dos mortos” (p.165), uma realidade onde eles podem se amar e fazer tudo o que eles desejarem.

Na literatura fantástica é comum misturar o sonho com a realidade; essas possíveis realidades podem se confundir sem uma explicação explícita, como no texto do francês analisado anteriormente no qual a linha entre a realidade e o devaneio é bem tênue e o autor consegue equilibrar os dois lados que somente se rompem quando a cortesã é revelada como vampira. Em *A mortalha de Alzira* sonho e delírio se confundem, mas, sem se desvincularem totalmente da realidade. A vida noturna de Ângelo é produto de sua confusão mental entre duas realidades que acontecem nos limites do sonho e da vigília, um momento especial que facilita a exploração do sobrenatural.

Essa falta de discernimento de Ângelo a respeito de sua própria realidade aparece como um elemento desestabilizador, que causa o horror em Ângelo diante de sua condição chegando ao ponto de não saber qual realidade é a verdadeira:

— Sim, murmurou, sacudindo a cabeça; sim, eu vivo nos meus sonhos, e mentiria se dissesse que os não desejo!... Desejo-os ardentemente; volto deles com a consciência aflita e dolorida, mas durante as longas horas do dia, nada mais faço que chamar pela noite, para poder correr aos braços de Alzira!... Sonhar!... Será vida o sonho?... E por que não?... por que supor que esta é vida verdadeira e a outra não?... Por que, se ambas têm a mesma razão de ser? as mesmas dúvidas, as mesmas incertezas!... Não são ambas um mistério?... Saberei por acaso o que eu era antes de nascer e o que serei depois da morte?... De onde vim?... Para onde vou?... Eis o mistério!... A vida, qualquer que ela seja, não será sempre um ligeiro sonho que se esvai entre dois nada? Sair de um ventre de mulher, para entrar no ventre da terra!... Eis tudo o que se sabe!...

[...]

— Sim! Qual das duas vidas será a verdadeira?... Qual das duas será mentira e sonho?... Poderei afirmar que existo nesta?... (AZEVEDO, p.231).

Podemos notar que em cada realidade existe um homem, aquele que reside em seus sonhos/mundo dos mortos é um desdobramento de sua personalidade que deseja atingir suas mais intensas fantasias que ele, como um sacerdote, não poderia realizar.

Quanto mais tempo Ângelo passa no mundo dos mortos, mais ele se perde em seu lado pecador. Ele passa a viver na boemia e adquire todos os tipos de vícios: é acometido pelos pecados da inveja, da cobiça, da luxúria, da avareza e até mesmo torna-se assassino para proteger Alzira chegando ao ponto de beber o sangue de seu inimigo morto.

Ângelo acaba levando uma vida dividida entre o sonho e a realidade, muito parecida com o que ocorre com Romuald. Essa divisão prejudica o exercício do sacerdócio e em virtude de seu comportamento estranho de apenas querer terminar seu dia e ir para casa e sonhar, ele acaba sendo visto como louco na cidade em que atua como religioso:

E, com efeito, para quem só julgasse pelas aparências, Ângelo figurava um louco; na terrível palidez do seu rosto, brilhavam-lhe os olhos sinistramente com desvairada expressão; seus lábios, que nunca sorriam, denunciavam fria e profunda angústia, que se não traduzia por palavras; um mistério de sofrimentos havia nas rugas precoces da sua fronte mais branca que o mármore das sepulturas, e os seus gestos eram lentos e como que mal governados, e o seu andar vacilante e frouxo, como o de quem caminha lentamente para a morte. Todo ele era apenas uma estranha sombra que atravessava pela terra, sem se comunicar com ela.

Estava cada vez mais fraco e mais abatido.

E não podia ser senão assim, porque Ângelo sofria muito e não tinha um momento de repouso. Durante o dia era dos seus misteres religiosos e dos seus deveres de piedade, e à noite, quando se recolhia à cama, em vez de descanso, tinha para o martirizar o tormento do sonho (AZEVEDO, p.208).

Essa divisão se intensifica e como em toda história onde há os desdobramentos do “eu”, as duas partes distintas de Ângelo passam a se odiar:

[...] cavalheiro amante da condessa Alzira conhecia o cura de Monteli e ria-se intimamente das ingenuidades deste; ao passo que Ângelo, em mente, detestava o outro e não lhe perdoava as libertinagens e os crimes.

Com o correr dos sonhos, formou-se uma secreta rivalidade entre o padre casto e o licencioso boêmio. Odiavam-se. Cada qual desejava a extinção do rival (AZEVEDO, p.208-209).

Ângelo enfrenta, certa noite, o horror de confrontar o libertino que vive em seus delírios, eles lutam no mundo dos mortos “rolando ambos no chão, por entre os cadáveres ensanguentados” (Ibidem, p.223). Após o embate, o vigário acorda na vida real, sufocando ao “debater-se em seu leito com a própria sombra que o estrangulava” (ibidem).

A partir de então vemos o padre Ângelo desistir e em um contexto no qual “[...] o sonho vencera a vida real” (p.230) ele se questiona loucamente e decreta que prefere a vida com Alzira:

— Sim... sim... por que acreditar que esta miserável existência de cura de aldeia é a vida real, e a outra não? a outra que aliás é tão superior?... Sim! sim! Ou ambas são vida, ou são ambas sonho!... A única diferença é que lá eu vivo e gozo, ao passo que aqui... apenas choro ou soffro... Ah! sonho por sonho, prefiro o outro! no outro sou feliz, sou livre, sou um homem como qualquer! não tenho senhor! não tenho Deus! Lá — eu amo — eu sou amado! Sim! sim! Prefiro a outra vida! Corramos aos braços de Alzira! (p.233).

Do mesmo modo que Romuald, personagem principal do conto *A amante morta* analisado anteriormente, Ângelo conta com a assistência de uma figura mais velha e sábia que tenta resgatá-lo. O frade Ozéas, assim como Serapião, aparece novamente na vida do padre e tenta libertá-lo de sua loucura e, depois de muito pressionar, Ângelo confessa a seu pai adotivo:

— Meu Deus! onde começa o sonho?... onde termina a realidade?... Alzira teria com efeito vindo buscar-me no dia seguinte ao seu enterro?... (Ozéas redobrou de atenção.) Eu ter-me-ia transformado em um cavalheiro e ela em formosa dama? Teríamos saído por aí afora, montados em fogosos cavalos, que nos levaram a mundos desconhecidos para mim?... Teria eu percorrido com ela todas essas paragens maravilhosas?... Teria eu provado de todos os venenos do prazer e bebido de todos os vinhos do amor?... (p.239).

Diferente do médico Cobalt que deseja levar o padre para uma instituição onde possa examiná-lo com mais profundidade e escrever um trabalho científico sobre o paciente, Ozéas, desesperado, utiliza-se da fé espiritual como modo de salvar sua mente e alma de seu filho. Assim, ele toma uma medida drástica: leva-o ao cemitério e desenterra o corpo da cortesã. Com a caveira da amada nas mãos Ângelo tem uma terrível visão:

Alzira surgia da cova, lentamente. Vinha toda de branco, no seu longo roupão funerário, em que ele a vira estendida no seu leito de morta, quando, louco de amor, a estreitara nos braços. Tinha os cabelos soltos sobre as espáduas, os olhos repreensivos e tristes, a boca entreaberta por um sorriso amargo, mostrando a embaciada pérola dos dentes (AZEVEDO, p.246).

A amante morta condena a tentativa de lucidez do amante, rebate seus questionamentos dizendo: “Conheces por acaso alguma coisa no mundo que não seja delírio e loucura?” (AZEVEDO, p.247). Diante da aceitação das vozes que o chamam de louco e das últimas palavras de Alzira o padre percebe que estava mais vivo quando andava no mundo dos mortos do que aquela sombra que vive como pároco no mundo dos vivos. Ele se volta contra Ozéas quando este afirma que ele não era homem, mas um padre e que seu dever era amar a Deus:

— E quem me tirou o direito de ser homem?... interrogou. Quem me obrigou a ser padre?... Qual bárbara violência foi essa de me trocarem um direito por uma responsabilidade?... Quem foi que cometeu este crime?!

[...]

— Ah! ah! foste tu, bem sei!... Encontrei-me pequenino, desamparado, sem ter nada no mundo, nem mãe ao menos!... e carregaste-me para a tua sombria fumaça, tal a fera carrega com amesquinha presa... Encerraste-me naquele tenebroso convento, e aí me deformaste a alma, como um saltimbanco ao corpo do enfeitado que lhe cai nas garras! (AZEVEDO, p.251).

Em um ato de desespero, à procura do sono eterno e desejando voltar à felicidade que possuía nos braços de Alzira, Ângelo luta contra Ozéas e então se dá o diálogo a seguir:

— Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito.  
E arrancou uma cruz da terra.  
— Vês?... disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir!  
E cravou-lha na garganta (AZEVEDO, p.253).

No final da narrativa a dubiedade é resolvida: vemos o padre ceder ao sonho e o libertino ganhar o embate final. Essa finalização pode ser entendida tanto dentro da visão realista-naturalista, onde a loucura venceu e o doente sucumbiu ao suicídio, quanto dentro da visão fantástica onde a cortesã que volta da morte e o libertino criado por eles finalmente se une permanentemente à sua amada que o espera no mundo dos mortos. Graças ao hibridismo de Aluísio de Azevedo e à liberdade com a qual escrevia os romances-folhetins, ambos os finais são viáveis.

## Reflexões monstruosas

Frequentemente a visão da sociedade é transportada para as artes e a literatura não está imune disso. Sendo assim, ela traz marcas claras da maneira pela qual a autoridade masculina e os poderes femininos estruturam ao mesmo tempo a vida sexual, o trabalho, o espaço, as relações entre os gêneros e com sua comunidade e, ainda, suas possíveis representações.

Observamos que a figura da mulher aparece dependente das determinações sociais, vinculada às estruturas rigorosas e fixas de um patriarcado há muito tempo estabelecido. Vê-se dentro das obras do século XIX o discurso misógino que acabou por reforçar o descontentamento dirigido ao ser feminino incomodando-se com seu papel, transformando tal feminino em um ser não apenas equivocado, mas possuidor de uma perversão profunda que precisaria ser controlada e ensinada.

Não diferente, nas obras analisadas, a observação do feminino foi feito a partir da figura masculina. Analisamos as personagens Clarimonde do conto *A amante morta (La morte amoureuse)* e Alzira do romance *A mortalha de Alzira* e também os seus parceiros, Romuald e Ângelo. Diante disso, o trabalho se constituiu em verificar como as personagens femininas se desenvolvem em seus espaços, as maneiras de como foram construídas nas narrativas analisadas, suas características sobrenaturais, sua monstruosidade, sendo observadas dentro de tal modelo herdado da cultura patriarcal e ecoadas nas narrativas fantásticas.

Na literatura fantástica os monstros vivem e se reproduzem livremente. Quando acrescentamos a tal ambiente a mulher que, situada em seu tempo e sociedade desafiava lugares e predeterminações, temos uma fórmula perfeita para aprisionar o feminino contestador dentro de um modelo de monstruosidade.

Observamos na análise anterior as características fantásticas e o local em que se encontra o feminino nas obras escolhidas, percebemos que as principais personagens femininas nas obras são mulheres que escolheram um caminho diferente daquele que a sociedade patriarcal do século XIX ditava

para a mulher. Outrossim, elas não são delicadas e vulneráveis para precisarem de um guia em suas vidas e não escolheram serem esposas e mães submissas dependentes de um homem. Ao contrário, tomaram o destino em suas mãos, criaram suas próprias vidas, são ricas, independentes, astutas a ponto de escolher o amante que desejarem ter, se expressam e contestam seu desgosto no mesmo nível que um homem de seu tempo faria. Elas são aquilo que almejam ser.

Observamos que ordem patriarcal começa bem estruturada no início das obras. Os narradores relatam as sociedades onde se passam as narrativas como em *A mortalha de Alzira* na qual o narrador em terceira pessoa evidencia de maneira casual a corrupção dos governantes, a distorção da função social da religião apresentando-a como mero jogo teatral. No entanto, os personagens masculinos principais de ambas as obras se mantêm distantes da corrupção. Os dois são homens conectados a Deus, possuem almas elevadas e são apresentados como sendo portadores de uma pureza inigualável.

Destarte, há um desequilíbrio quando Clarimonde e Alzira entram em contato com os padres. Elas são mulheres belas, vestidas com a riqueza de rainhas e não se curvam diante da rejeição imposta pela comunidade que as cercam. Em todos esses aspectos a imagem feminina está presente como o fio condutor da narrativa ficando evidente, já no primeiro contato, que o poder das cortesãs corromperá os sacerdotes. Vimos que a mulher é considerada uma armadilha feita para desviar o homem de sua vocação intelectual e espiritual, essa corrente de pensamento muito comum na sociedade parece se aplicar com facilidade a tais mulheres nas obras analisadas.

Apreendemos que o reflexo da sociedade patriarcal na época em que as obras foram produzidas se mostra bem claro nas narrativas; elas agem inapropriadamente, de acordo com o modelo vigente, logo não passam de seres destruidores corroborando assim a ideia de que “a mulher é um ser predestinado ao mal” (DELUMEAU, p.477). Percebemos que para a maior parte da sociedade patriarcal a mulher é, no mínimo, suspeita e proeminentemente perigosa. Assim, mulheres desafiadoras são vistas como monstruosas e acabam isoladas, condenadas a viverem como demônio em seu

mundo, como um presságio, um aviso para a sociedade e para outras mulheres de uma insubordinação que será punida antes mesmo do fim.

Tais damas são a personificação de uma maldade e, em um sentido mais abrangente, consideradas destruidoras, são aquelas que seduzem com seus encantos para levar seu amante à destruição. Não é à toa que as artes sempre “[...] referem-se incansavelmente ao poder sedutor da mulher, que conduz os homens a perdição” (DELUMEAU, p.517).

Como mulher destruidora Clarimonde cria uma crise de identidade tão profunda em Romuald que este não consegue discernir o que é sonho ou realidade e, mesmo depois da morte de sua amante, sua vida continua destruída e confusa, ele não consegue ser o mesmo sacerdote acostumado e compassivo com as coisas divinas. Temos também Alzira que consegue enlouquecer Ângelo e arrastá-lo para um completo desespero de tal modo que o pároco chega a conclusão de que é melhor matar seu mentor e cometer suicídio.

A análise mostrou que “[a]s mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas” (NAZÁRIO, p.177) e, como monstros que são, não podem viver livres ou escapar de sua punição após desrespeitar os limites coletivos já que “[o] monstro é um artifício para rotular as infrações desses limites sociais” (JEHA, 2009, p.19). Notamos que não é à toa que as mulheres nas obras escolhidas acabam mortas, pois só assim o equilíbrio dentro da sociedade misógina pode ser restaurado.

Ademais, as personagens são vistas como um tipo específico de monstro, que na Europa do século XIX ganhou destaque, o vampiro, que é um monstro que sobrevive a partir da vida de outra pessoa. Vemos que tais mulheres, não só fisicamente, usam seus parceiros para continuarem a sobreviver, como em *a Amante morta*, de Gautier onde Clarimonde bebe o sangue de Romuald quando pensa que este estava dormindo, também é graças aos sonhos de seus amantes que elas voltam à vida. Eles são usados não apenas fisicamente pelas damas, mas mentalmente e espiritualmente.



Outro aspecto ligado aos vampiros encontrado em Clarimonde e Alzira é a conquista através da sensualidade. Segundo Nazário, “[a] sexualidade exacerbada do vampiro era, para os conceitos morais então vigentes, um índice de pura maldade e perversão, indissociável da barbárie e da morte” (p. 77). Notamos que tais características dirigidas ao vampiro se aplicam com facilidade à mulher e sua maldade intrínseca, mesmo que, a personagem Alzira não seja considerada uma vampira clássica, ela prefere se alimentar da vitalidade, dos sonhos e dos desejos de seu parceiro, diferente da maioria dos vampiros, que preferem o sangue.

Observamos que as obras partem do ponto de vista do homem, ambos os autores são indivíduos masculinos que viviam em uma sociedade misógina, sendo no Brasil ou na França. Observamos que em seus livros, contos, publicações jornalísticas que Aluísio de Azevedo defendia o bom tratamento das mulheres no casamento assim como a educação das mesmas, porém dentro da obra específica, assim como Théophile Gautier em seu conto, vemos que as mulheres são incontestavelmente manifestadas como monstros.

As razões por elas terem se tornado seres monstruosos são deixadas de lado pelos autores que enfocam as suas narrações a partir da visão dos personagens masculinos. Narrações onde vemos Romuald e Ângelo como seres grande importância dentro da sociedade em que habitam e que inicialmente procuram seguir o papel que lhes foi imputado pelo seu cargo espiritual, o que não ocorre com as mulheres que, desde o início das narrativas se recusam a seguir seus papéis.

Assim, percebemos que a monstruosidade das personagens criadas por tais autores corrobora com a representação ficcional de mulheres que desafiavam o patriarcado. Vemos que a maldade delas vai além daquela já vista e aplicada às insubordinadas oitocentistas uma vez que as mulheres das narrativas fantásticas analisadas possuem uma intensificação em sua monstruosidade, elas não apenas desestabilizam a sociedade que as cercam, mas, através de sua sedução e beleza, atingem fatalmente as personagens masculinas, características que definem a figura da mulher fatal: aquela que

conduz suas vítimas à destruição, não apenas física, mas mental, espiritual e social.

## Referências

- ARGEL, Martha e MOURA NETO, Humberto (org). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- ARNAUD-DUC, Nicole. As contradições do direito. In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- AZEVEDO, Aluísio. *A mortalha de Alzira*. São Paulo: Martins, 1961.
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.
- BÜGER, August. *Lenore* in: CARVALHO, Bruno Berlendis de. *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010, p.213-214.
- CALMET, Dom Algustin. Dissertation sur les Aparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie. In: LE FANU, Sheridan. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. São Paulo: Edra, 2010, p.12-27.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2008.
- CARVALHO, Bruno Berlendis (org). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Editora Berlendis & Vertecchia, 2010.
- CHEVALIER e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- COHEN, Jeffrey. *A cultura dos monstros: sete teses* In: DONALD, James; GIL, José; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Lerome; Tomaz Tadeu da Silva (Orgs.). *Pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.20-50.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p.223-240.
- FLUCHINGER, Johannes. Visum et repertum. In: LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Edra, 2010, p.12-33.
- FRAISSE, Genevieve. Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos. In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.59-95.

FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Apresentação In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p7-15.

FRAISSE, Genevieve; PERROT, Michelle. A produção das mulheres, imaginárias e reais. In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.141-142.

GAUTIER, Théophile. A morta apaixonada In: CARVALHO, Bruno Berlendis de. *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010, p.248-269.

GONÇALO, Junior. *Enciclopédia dos monstros*. São Paulo: Ediouro, 2008.

JEHA, Júlio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

JEHA, Júlio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: O resgate do Lado Sombrio do Feminino Universal*. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2017.

LEAL, Victor. A mortalha de Alzira. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1891.

LECOUTEUX Claude. *História dos Vampiros: autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Edra, 2010.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio de Azevedo: Vida e obra (1857-1913)*. Trad. Cláudia Poncioni. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

MICHAUD, Stéphane. *Idolatrias: representações artísticas e literárias* In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.145-170.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

POLIDORI, John. *O vampiro*. In: MOURA NETO, Humberto; ARGEL, Martha. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008, p.53-80.

PRIORE, Mary Del. (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp/ Contexto, 1997.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. São Paulo: Aleph, 2013.

SAGRADA, Bíblia. Trad. João Ferreira Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

SILVA, Alexander Meireles da, Apresentação. In: LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Edra, 2010, p.9-36.

SILVA, Verônica Guimarães Brandão. *Estética da Monstruosidade: O imaginário e a teratogonia contemporânea*. 2013. Dissertação (mestrado em comunicação social) – Faculdade de comunicação, Universidade de Brasília. Brasília.

KING, Stephen, *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.