



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL - CCEL

CESAR ALBERTO CAVALCANTE DA SILVA

**O FANTÁSTICO EM A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA DE EDGAR ALLAN
POE**

BACABAL

2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Cavalcante da Silva, Cesar Alberto.

O FANTÁSTICO EM A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA DE
EDGAR

ALLAN POE / Cesar Alberto Cavalcante da Silva. -
2021.

39 f.

Orientador(a): Lucélia de Sousa Almeida.

Monografia (Graduação) - Curso de Letras -
Português, Universidade Federal do Maranhão,
Bacabal, 2021.

1. Edgar Allan Poe. 2. O fantástico. 3.
Remo Ceserani. 4. Tzvetan Todorov. I. de
Sousa Almeida, Lucélia. II. Título.

CESAR ALBERTO CAVALCANTE DA SILVA

**O FANTÁSTICO EM A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA DE EDGAR ALLAN
POE**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Maranhão, UFMA - Centro De Ciências, Educação e Linguagens - CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lucélia Almeida

Aprovada em _____ de _____ de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Lucélia de Sousa Almeida

(UFMA)

ORIENTADORA

Prof. Me. Francinaldo Pereira da Silva

(UFMA/PGLB)

Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira

(UFMA)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar o fantástico no conto *A Máscara da Morte Vermelha* de Edgar Allan Poe, pela corrente do modo literário. Dessa forma, a definição do fantástico baseara-se pela obra de Remo Ceserani *O fantástico* de 2006, que o classifica como uma forma de contar, contendo procedimentos e temáticas narrativas inerentes, e não um gênero limítrofe a outros semelhantes, como aponta Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2004). A teoria do estudioso búlgaro-francês Tzvetan Todorov enquadra, o fantástico a mera hesitação do protagonista ou a do leitor implícito, levando em consideração a recepção da obra pelo leitor, para então marcar a manifestação do fantástico, caso não tenha a vacilação de um ou do outro, o fantástico se desfaz, e a narrativa penderá para o estranho ou o maravilhoso. Furtado (1980), respaldando-se no estudo de Todorov (2004), infere a mesma estrutura do estudioso, no entanto, Furtado dá um passo a mais, pois o embate do fantástico não se dá fora do texto, mas dentro deste. David Roas (2001), correlaciona o fantástico puro todoroviano com o maravilhoso, porque o sobrenatural ao irromper na história, não deixa espaço para uma explicação racional possível, é nesse ponto de invasão do incognoscível no escrito, que o autor entra em consonância com Furtado (1980). Voltando ao teórico italiano Ceserani (2006), vemos em seu trabalho a ampliação do fantástico, pois este pode permear várias narrativas e temáticas sem fixar-se em nenhuma, mesmo surgido no Romantismo e tendo seu maior expoente o romancista E.T.A Hoffmann, mencionado por Ceserani, não prende a época e tão pouco a alguns escritos clássicos, uma vez que, o fantástico não é um gênero. Visitamos brevemente três bases da teoria sustentada por Ceserani, a primeira é Irène Bessière (1974), Rosemary Jackson (1986) e Freud (2010), a primeira notou a vulnerabilidade no estudo de Todorov, pois como gênero, existe uma verdadeira restrição do fantástico, na segunda seguindo seu próprio conceito de fantasia, menciona que o fantástico é aceito em diversas formas e temáticas narrativas, para classificá-lo parte de duas instâncias: o maravilhoso e o mimético, o último, psicanalista austríaco em seu trabalho sobre o inquietante (das unheimliche), levanta manobras psicológicas e temáticas contidas no conto literário *O homem da areia* de E.T.A Hoffmann, os procedimentos discutidos por Freud, servirão de apoio a Ceserani (2006). Furtado retorna à teoria do fantástico uma última vez, agora em *Fantástico: Modo* (2009), apoiando-se nos estudos de Rosemary Jackson, o autor conclui que o modo fantástico é a melhor forma de tratar o fantástico.

Palavras-chave: Remo Ceserani; Tzvetan Todorov; O fantástico; Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

This study aims to analyze the fantastic in Edgar Allan Poe's *The Mask of the Red Death*, through the current literary mode. Thus, the definition of the fantastic was based on the work of Remo Ceserani *The Fantastic* of 2006, which classifies it as a way of telling, containing inherent narrative procedures and themes, and not a genre bordering other similar ones, as pointed out by Todorov in *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973). The theory of the Bulgarian-French, Tzvetan Todorov frames the fantastic as the mere perplexity of the protagonist or the implicit reader, taking into account the reception of the work by the reader, so as to mark the manifestation of the fantastic, if there is no perplexity of one or on the other, the fantastic falls apart, and the narrative will lean to the uncanny or the marvelous. Furtado (1980), based on Todorov's (2004) study, infers the same structure, however, Furtado goes a step further, as the clash of the fantastic does not take place outside the text, but inside it. David Roas (2001), correlates the fantastic Todorovian with the marvelous, because the supernatural, when breaking into history, leaves no margin for a possible rational explanation. Furtado (1980). Returning to the Italian theorist Ceserani (2006), we see in his work the expansion of the fantastic, as this can permeate various narratives and themes without being fixed in any one, even though it emerged in Romanticism and having its greatest exponent the novelist ETA Hoffman, mentioned by Ceserani, does not tie the time and neither to some classic writings, since the fantastic is not a genre. We briefly visited three bases of the theory supported by Ceserani, the first is Irène Bessière (1974), Rosemary Jackson (1986) and Freud (2010), the first noted the vulnerability in Todorov's study, because as a literary genre, there is a real restriction of the fantastic, in the second following his own concept of fantasy, he mentions that the fantastic is accepted in various forms and narrative themes, to classify it as part of two instances: the marvelous and the mimetic, the last one, an Austrian psychoanalyst in his work on the uncanny (*das unheimliche*), raises psychological artifice and themes contained in the *The Sandman* by ETA Hoffmann, the procedures discussed by Freud, will support Ceserani (2006). Furtado returns to the theory of the fantastic one last time, this time in *Fantástico: Modo* (2009), based on the studies of Rosemary Jackson, the author concludes that the fantastic mode is the best way to treat the fantastic.

Keywords: Remo Ceserani; Tzvetan Todorov; The fantastic; Edgar Allan Poe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 A LITERATURA FANTÁSTICA: GÊNERO OU MODO LITERÁRIO?....	8
1.1 O FANTÁSTICO COMO GÊNERO LITERÁRIO.....	9
1.2 O FANTÁSTICO COMO MODO LITERÁRIO.....	15
2 O ROMANTISMO AMERICANO: UM BREVE APORTE.....	25
2.1 EDGAR ALLAN POE: ASPECTOS GERAIS DE SUA LITERATURA.....	27
2.2 A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA: RESUMO.....	30
3 A MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO NA OBRA: A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	39

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de analisar o modo fantástico no conto *A Máscara da Morte Vermelha* de 1842. A obra será visitada em sua versão digital em *Contos: Edgar Allan Poe* da editora Centaur, publicado em 2015. A narrativa em questão será lida e interpretada à luz da teoria do fantástico de Remo Ceserani (2006).

No primeiro capítulo, discutiremos sobre o fantástico em literatura, mas devido às discordâncias em sua classificação, o capítulo será separado em dois subcapítulos: O fantástico como gênero literário e o fantástico como modo literário, no primeiro, o fantástico reside na divisa entre o estranho e o maravilhoso, que são gêneros vizinhos, como gênero literário este encontra-se atrelado a escritos de uma determinada época, e sua classificação respalda-se na hesitação do personagem e/ou do leitor implícito.

O teórico expoente desta tese é o estudioso búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2006), seguido por Lovecraft (2007), o estadunidense dá suporte a unidade de efeito no leitor, causado pelo fantástico, Filipe Furtado (1980), segue mais de perto a teoria todoroviana, distanciando-se exatamente no plano de recepção da obra, e David Roas (2001), que alinha-se em certo ponto a Furtado (1980), entretanto, denota a fragilidade de Todorov ao se apoiar unicamente na hesitação.

Já no segundo subcapítulo, o modo fantástico, temos um sistema de análise mais robusto, que faz o fantástico ampliar-se, sua visão é da ligação do fantástico com o autor E.T.A Hoffmann e o Romantismo, no entanto, não preso a estes, o maior divulgador do modo fantástico é o italiano Remo Ceserani (2006), acompanhado de suas bases teóricas, Irène Bessière (1974), primeira autora a notar a fragilidade do fantástico como gênero literário, mas florescendo como modo, Rosemary Jackson (1986), que parte de sua tese de fantasia para pautar sua teoria, apontando que a fantasia se faz presente em diversas formas de narrativas e temáticas, e para tal desponha de dois pontos: o maravilhoso e o mimético.

E Freud (2010), que em sua teoria do inquietante trabalhando em *O homem da areia* de E.T.A Hoffmann, acaba, não intencionalmente, estabelecendo os parâmetros para a análise do fantástico, o que será a base para a análise do fantástico de Ceserani. E o retorno de Furtado (2009), agora baseando-se no estudo de Rosemary Jackson, passa a considerar o fantástico como modo. Para algumas discussões, teremos o apoio em Gama-Khalil (2013), Camarini (2014) e a tradução de D'Angelo e Oliveira (2012).

O segundo capítulo, faremos uma breve abordagem do Romantismo Norte-Americano, com os suportes teóricos de Bradley, Beatty e Long (1956), VanSpanckeren (1994), respectivamente com os livros *American Tradition in Literature*, e *Perfil da Literatura Americana*, com apoio em Farias (2016), *A queda da casa de Usher: O Fantástico e suas fronteiras*.

Igualmente ao capítulo anterior, este, terá dois subcapítulos, o primeiro, traremos algumas informações de aspecto geral, limitada a alguns contos do autor, porém, pontuais a sua tessitura, e no segundo, será apresentado o resumo da obra, produção que será o corpus de análise desta monografia, sua síntese tem o intuito nortear o leitor, dando-lhes um vislumbre do fantástico no conto, antes da sua devida análise.

No terceiro capítulo, traremos a análise da obra, com recortes de trechos do manuscrito, revelando o seu procedimento narrativo e sistema temático, baseando-se na teoria de Ceserani (2006), e constatando suas características fantásticas.

1 A LITERATURA FANTÁSTICA: GÊNERO OU MODO LITERÁRIO?

Com o propósito de examinar o desenvolvimento dos conceitos de literatura fantástica, se faz necessário atentar que o termo fantástico, tem uma variedade de significados, aqui especificaremos o da literatura, e de forma mais concisa a teoria que o estuda. O termo fantástico relaciona-se a escritos surgidos na passagem do século XVIII ao XIX, na Europa junto ao Romantismo, suas narrativas adquiriram o nome devido ao seu tom fantasioso e inverossímil, posteriormente consolidou-se como características a todas histórias que abordassem esse tom, fazendo assim, uma especificação literária, entretanto, sua teoria só amadureceu no século XX.

Os fenômenos desconhecidos e o inexplicável permeiam a mente humana desde a antiguidade. Existiam muitas histórias que atuavam diretamente na imaginação dos leitores, causando-os reações de estranhamento, incerteza, medo e hesitação, são essas algumas das emoções despertadas pelo inquietante. Desde a tenra idade nos são introduzidas as histórias da carochinha, contos de terror, lendas, ao fantástico em si, essas narrativas nos acompanham por anos, tornando-as assim imortais, estas transportam-nos do mundo natural para outro, onde reina o extraordinário.

A prova de sua perduração, são as histórias e personagens do nosso folclore, que passam do meio oral para o escrito e posteriormente ao televisivo. A exemplo de sua permanência em nosso imaginário, recentemente foram usados seres do nosso folclore em uma produção original, para uma série de streaming. A produção audiovisual contava com alguns personagens conhecidos, para mencionar alguns, tínhamos: o Saci, a nossa lenda mais conhecida, a Iara, uma sereia sedutora e até a Cuca, mas essa tinha aparência humana e não como a conhecemos, uma feiticeira com cabeça de jacaré ou totalmente reptiliana.

As histórias e personagens fantásticos não acabam por aí, há muitas outras situações inexplicáveis e surpreendentes em nossa língua como em outras línguas. Frente a um oceano de contos foram concebidos trabalhos que analisaram essas manifestações extraordinárias que aguçam o imaginário do leitor, estudos que deram origem ao termo Literatura Fantástica. Para Ceserani (2006) o “fantástico operou como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. (CESERANI, 2006, p. 103).

Entretanto, há uma grande dificuldade em classificar o fantástico, existem várias teorias, as principais são as que o relaciona como “gênero”, fazendo o fantástico a divisa com outros gêneros semelhantes, assim como sua restrição a um período histórico da sociedade, no caso ao

Romantismo¹. E há a outra corrente que o associa com o “modo”, este compreende um amplo número de procedimentos e temas, pois trata-se de um modo de contar e não propriamente um gênero. Esse viés correlaciona os contos, onde imperam o inexplicável, um com os outros, independente do tempo em que foram escritos², mostrando suas similitudes e não suas diferenças, nesses estudos o “modo” é sua forma de composição. A diante serão apresentadas ambas vertentes, dispostas como subcapítulo a este, divididos respectivamente em o fantástico como gênero literário e o fantástico como modo literário.

1.1 O FANTÁSTICO COMO GÊNERO LITERÁRIO

Em seu livro *A Literatura fantástica: caminhos teóricos*, Camarini (2014) menciona Cazotte como o escritor pioneiro do fantástico, e sobretudo do gênero em língua francesa, assim como será ETA Hoffmann para os alemães em 1828, entretanto, é Cazotte o precursor da literatura fantástica tradicional, e o marco inaugural é a sua obra *O diabo apaixonado* (*Le Diable amoureux* de 1772).

Já no campo teórico, Camarini (2014) nos aponta outro francês, Charles Nodier como o primeiro a refletir sobre o fantástico. Sua obra de título *Du Fantastique en littérature* de 1830, Nodier fez um estudo das aparições inexplicáveis na literatura, para tal, reuniu obras onde contia os elementos fantásticos, o que séculos depois fara Todorov. O estudioso francês levantou essas obras com o propósito de inspecionar e esclarecer o que a materialidade não conseguia. Camarini (2014) nos traz três etapas essências do estudo do autor para referenciar a literatura fantástica, de forma bem resumida, são elas: a poesia, referente a tentativa de recriar o mundo fictício semelhante ao real; a segunda, o desconhecido, é a incompreensão do mundo ou de alguns fenômenos; e a terceira, a mentira, tentativa de explicar o mundo pelo intermédio de invenções, e é por essa terceira etapa que o fantástico floresce.

¹ A tese do gênero fantástico “é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu” (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro”. (CESERANI, 2006, p. 8).

² Já o viés de modo “é aquela - hoje, parece-me, largamente prevalente - que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9, grifo do autor).

Outro teórico a tratar o fantástico como gênero foi Guy de Maupassant, mesmo não sendo uma grande referência nos escritos fantásticos, o autor compôs dois pequenos textos que evidenciam e ponderam acerca da referida literatura. De acordo com ele, o fantástico está ligado à alma, ou seja, advém da pessoa e sua imaginação e não de fatores externos, assim como os eventos sobrenaturais têm explicações racionais.

Aprofundando-se nos estudos do teórico Castex, Camarini (2014) comenta que o especialista assim como Nodier e Maupassant, buscou definições para explicar o fantástico. A autora ainda destaca que foi Castex, em 1962, quem propôs a diversidade ligadas ao gênero, apresentando dois tipos de narrativas, o que Todorov usou posteriormente em sua teoria, classificando-as como fantástico estranho e o fantástico maravilhoso, e para Castex são:

as ficções misteriosas ligadas a uma explicação objetiva que, exposta geralmente no final destrói a ilusão, como a alucinação e a loucura; de outro lado, os contos nos quais os acontecimentos sobrenaturais que vêm perturbar o curso da vida ordinária permanecem inexplicáveis. (CAMARINI, 2014, p. 35).

Nos primórdios dos contos fantásticos o medo era o principal pilar narrativo, dessa forma, teóricos do período criam que o medo era uma forma fundamental e indissociável a uma história fantástica. Camarini (2014), visitando o estudo do filósofo francês Roger Caillois, menciona que para o estudioso, as pessoas sentem prazer no medo, e que as histórias despontam desse sentimento. Outro teórico importante para essa corrente do medo, como um elemento essencial do fantástico, foi Lovecraft (2007), o estadunidense como Caillois, tem o medo o elemento fundamental e indispensável ao fantástico, Lovecraft particularmente o medo do desconhecido.

A literatura fantástica está ligada a ocorrências inexplicáveis e impossíveis de acontecer no mundo real, entretanto, esses fatos atizam o imaginário dos leitores implícitos, causando-lhes medo, hesitação e incerteza sobre o que leram. E são essas circunstâncias pilares da teoria do fantástico de Tzvetan Todorov.

O livro onde o estudioso búlgaro-francês discute as bases do fantástico intitulado *Introdução à Literatura fantástica*, publicado em 1970. Todorov (2004) parte de *O diabo apaixonado* de Cazotte, anteriormente mencionado, para ressaltar os pontos do gênero fantástico. Na obra de Cazotte, Alvaro acredita que a mulher, com quem vive há alguns meses, é um ser maligno, Biondetta crê ele, fora invocada em um ritual místico de sua execução, pois a jovem apareceu posteriormente ao rito, entretanto, nota-se que ela tinha comportamentos de uma mulher comum. Mas em um dado momento ao confrontá-la, e ter a resposta de que

Biondetta era uma sílfide, o protagonista fica hesitante, confuso e começa a alternar entre o que é real e imaginário/sobrenatural.

Todorov (2004), com base na obra supracitada, desenvolve a sua tese sobre o fantástico. Segundo ele, o fantástico pode ser definido tanto por leis naturais como sobrenaturais. Para o autor, o fantástico emerge da hesitação, e não somente do medo como aponta Lovecraft (2007). Voltando a narrativa, percebemos que após ouvir a resposta da personagem, há uma vacilação de Alvaro entre o real, onde não existe a possibilidade de existirem seres sobrenaturais, e o imaginário, no qual seres extraordinários podem existir.

O fantástico provém de fenômenos incognoscíveis, no entanto, podem vir de manifestações que parecem ser sobrenaturais, mas não são. Diante disso, Todorov levantou alguns pontos com relação ao gênero, seria “impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar” a existência de seres fantásticos, quem se deparasse com tais criaturas, teria uma só escolha, dentre duas opções: ou ela aceitaria como sendo “uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos”. (TODOROV, 2004, p. 29).

O teórico búlgaro-francês menciona ainda três condições para o fantástico manifestar-se na narrativa: A primeira, o leitor deve ser convencido que o mundo dos personagens é igual ao seu, o familiar, cotidiano, e não um mundo onde o extraordinário é comum, e que não se trata de um sonho semelhante ao mundo desperto. A segunda, é a hesitação, por parte do leitor ou mesmo do personagem, nessa dança narrativa entre o que é real e ilusório, é essa vacilação particularmente fundamental para que o leitor acredite ou não que o corrido seja uma manifestação do sobrenatural ou frutos de uma mente imaginativa. E a terceira e última consideração, é imprescindível que se tome uma atitude frente ao que foi exposto: crer ou não.

É a hesitação o pilar de sustentação do fantástico todoroviano, o leitor deve optar se os fatos são reais ou são imaginados: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2004, p. 29), o mesmo ocorrido na novela de Cazotte, onde até o final da narrativa o fantástico não é desfeito, sendo assim um bom exemplo do fantástico puro, segundo Todorov. Entretanto, se o leitor resolver o mistério que pairou na obra com a racionalidade ou o fantástico se desfez no final da narrativa, temos o que o teórico descreve como o estranho, gênero vizinho ao fantástico.

Para o estudioso, o estranho é o “sobrenatural explicado”, pois tudo que ocorre vem perspectiva da racionalidade, não passando de um evento natural, assim como em *A queda da casa de Usher*, história de Edgar Allan Poe, exemplifica Todorov (2004). Nessa narrativa temos o que o autor classifica como fantástico estranho, no conto, narrado em primeira pessoa, temos um personagem narrador, sem nome, que se dirige a casa de seu amigo de longa data, Roderick Usher.

No conto, o personagem ao caminhar até a casa nota que a habitação era antiga e possuía uma rachadura na parede. Seu anfitrião e amigo de infância, se encontrava muito doente, assim como sua irmã, Lady Madeline, que era acometida por uma doença ainda pior, a catalepsia. Lady Madeline acaba falecendo, seu irmão e maior admirador resolve não a enterrar, deixando-a em um caixão no porão da residência.

Dias passam e Roderick fica cada vez mais perturbado, em uma noite tempestuosa, em um dos cômodos da casa enquanto lia uma história de cavalaria para seu convidado, Roderick ouve um barulho que advinha do porão, e posteriormente a escada, comenta “Enterramo-la viva!”. Junto a uma lufada, sua irmã aparece frente a porta da sala, muito debilitada, com sangue nas vestes e sinais de luta pelo corpo, ela desaba nos braços de seu irmão, que estava em choque, devido ao choque Roderick desaba morto com Lady Madeline ainda em seus braços. Quando o personagem nota os corpos sem vida, corre para fora da casa, já distante a vê desabar no lago vizinho. A respeito do conto, Todorov comenta:

O estranho tem aqui duas fontes. A primeira está constituída por coincidências (tantas como em uma história em que intervém o sobrenatural explicado). A ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes poderia parecer sobrenatural; mas Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa escreve o seguinte: “O olho de um observador minucioso tivesse descoberto talvez uma fissura apenas perceptível que, partindo do teto da fachada se abria um caminho em ziguezague através da parede e ia perder se nas funestas águas do lago” (pág. 90). E a respeito de lady Madeline: “Crise freqüentes (sic), embora passageiras, era o singular diagnóstico” (pág. 94). Por conseguinte, a explicação sobrenatural só está sugerida e não é necessário aceitá-la. (TODOROV, 2004, p. 52-53).

Frentes aos fatos ocorridos, que de forma aparente, eram de cunho sobrenaturais, para a teoria todoroviana, podem ser explicadas à luz da racionalidade. Inicialmente, é perfeitamente possível a casa ter desabado devido a sua rachadura e por ser uma propriedade antiga, assim como reaparecimento de Lady Madeline ser plausível devido a sua doença, a catalepsia ou “morte aparente”, que consiste da rigidez dos membros, muito semelhante ao enrijecimento pois morte, entretanto, as funções vitais do acometido estão em pleno funcionamento ou baixas, pouco detectável ao toque, aparentando assim uma morte real.

Suas escoriações e posterior morte, nos braços do irmão, podem ser igualmente explicados, Lady Madeline debatia-se fortemente no caixão, causando-lhes lesões, antes de se libertar passaram-se dias, agravando ainda mais seu quadro de saúde, fraca, sem alimento, água ou mesmo ar puro, pois estava no porão da residência, situações estas que acabam selando seu novo desfalecimento.

Para Todorov, o estranho se instaura não somente pelas situações nos contos, mas também pelas sensações passadas ao leitor durante sua leitura. A recepção do leitor aproxima o estudioso búlgaro-francês de Lovecraft (2007), que destaca a atmosfera, pois essa “é a coisa mais importante” visto que “o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação”. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

Todorov distancia-se do escritor estadunidense, quando ele menciona que o “*único teste* do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potência e esferas desconhecidas”. (Idem. p. 18, grifo nosso). O teórico búlgaro-francês vai um pouco além, levando o fantástico para o lado da hesitação, e o medo não sendo a única base do fantástico, mas sim a vacilação do leitor frente ao ocorrido.

No entanto, há outro gênero além do estranho fazendo divisa com o fantástico, Todorov o classificou como o fantástico maravilhoso ou maravilhoso puro³. Segundo o autor, o maravilhoso é o “sobrenatural aceito”, “os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito”. (TODOROV, 2004, p. 58), dessa forma, o leitor aventura-se em uma história onde as leis naturais do nosso mundo são subvertidas.

O estudioso búlgaro-francês recorre a mais uma história para explicitar sua tese, a narrativa escolhida é *A morte apaixonada* (La morte amoureuse, 1836) de Théophile Gautier. No conto, é abordado a paixão de um jovem padre recém ordenado, por com uma exuberante mulher de nome Clarimunda. O personagem passa um certo tempo sem ter notícias de seu amor proibido, até uma fatídica noite, um criado do castelo onde Clarimunda residia, bater a sua porta pedindo ajuda.

Já frente ao corpo aparentemente sem vida, entretanto, belo e com vitalidade, Romualdo constata que era sua amada, debruçasse sobre o corpo. Clarimunda desperta em um último suspiro é sussurra ao padre que ela será sua, após a fala a jovem faleceu, o jovem por sua vez desmaia é só despertará três dias depois. Após, começam a acontecer fatos estranhos ao padre,

³ O maravilhoso não exige uma explicação, mas Todorov aponta a existência de outras formas do maravilhoso, quem cabe um certo nível de explicação, são estes: maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental, o maravilhoso cientista, que hoje se denomina ficção científica. (TODOROV, 2004, p. 59-61).

sonhos vividos e contínuos como se estivesse desperto, encontros noturnos e viagens com sua amada, a restauração da vitalidade de Clarimunda após beber sangue, a noite ele é amante e pela manhã padre.

Esses fatos fazem o personagem vacilar entre a realidade e o que parece ser imaginado, mas em um determinado momento da narrativa “Serapião, se inteira (não se sabe como) da aventura de Romualdo”, o velho padre leva o personagem ao túmulo de Clarimunda, com a sepultura aberta, a jovem há muito enterrada apresenta aparência de uma pessoa ainda com vida, e uma mancha de sangue em seus lábios chama atenção, sem demora o padre jogar-lhe água benta, após a ação vemos o corpo se decompor. (TODOROV, 2004, p. 58).

Podemos perceber que a narrativa ao seu final não cabe uma explicação racional, e é nesse momento que o maravilhoso emerge. Como a personagem está morta, vivera tanto tempo? O sangue em seus lábios, sua boa aparência e desfazer-se ao toque da água santificada selam o tom maravilhoso do conto. Outra forma de conto onde o maravilhoso é indispensável são os contos de fada, pois qualquer coisa pode ganhar vida, e comporta-se como um ser vivente, dotado de fala e até pensamentos.

Ainda na linha da literatura fantástica com gênero, temos Filipe Furtado (1980). Ele sugere em *A Construção do Fantástico na Narrativa* que o fantástico se instala na história de forma independente do leitor, adentrando no próprio corpo do texto pela ambiguidade, diferente do autor búlgaro-francês, que leva em consideração o leitor, e sua base teórica é a hesitação. Apesar dessa diferença, Furtado (1980) aproxima-se de Todorov, uma vez que no maravilhoso não é suscitada a ambiguidade, pois não é posto em xeque a existência dos fenômenos insólitos, em Todorov da mesma forma, não há hesitação.

Tanto para Furtado quanto para Todorov, respectivamente, o estranho, manifesta-se a ambiguidade/hesitação, porém, essa é desfeita no final da narrativa por uma explicação racional. As ideias de Furtado (1980) tocam as de Todorov (2004), distanciando-se em alguns pontos, no caso do plano da recepção, pois para ele a ambiguidade é trazida exclusivamente na narrativa, para Todorov, como vimos, a hesitação vai além do texto, instalando-se no mundo terreno, no plano do leitor, sendo essa recepção do leitor ignorada por Furtado. Apesar de alguma similaridade, Furtado (1980) amplia as restrições impostas por Todorov, trazendo o embate para dentro do texto, nos dando maiores possibilidades de histórias fantásticas.

Prosseguindo no viés, temos o crítico literário espanhol David Roas (2001). Para Roas a teoria de Todorov tem um único ponto fraco, que é se apoiar unicamente na hesitação para que o fantástico se faça presente, em sua elucidação o espanhol engloba as histórias onde o fantástico não é questionado, ou seja, o maravilhoso, e acaba o igualando ao fantástico puro

todoroviano, onde a ambiguidade é indissolúvel. Para Roas, o fantástico é uma categoria estética multidisciplinar, que se estende da literatura aos videogames, onde a realidade empírica é assaltada pelo sobrenatural, não sendo possível explicar a existências do insólito pelo meio da razão.

É nesse ponto de assalto na narrativa que o autor se aproxima de Furtado (1980), que para este o Fantástico acontece quando o sobrenatural irrompe na realidade da história, e segundo Gama-Khalil (2013), “o campo do fantástico se amplia, no ver de Furtado, pois uma ‘literatura do sobrenatural’ abrigaria diversas espécies, como o fantástico propriamente dito, o maravilhoso e o estranho” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24).

Voltando a base da corrente do gênero fantástico, em Todorov, apesar de seu valor, sua teoria parece-nos muito restritiva. O autor seleciona um número limitado de escritos, para posteriormente classificá-los como fantástico, e a partir destes, sugere que para determiná-los como tal, deveríamos selecionar trechos para buscarmos uma hesitação momentânea, ou seja, examinar “em forma isolada as partes da obra, pode-se pôr provisoriamente entre parêntese o fim do relato; isto nos permitiria incorporar ao fantástico um número de textos muito maior”. (TODOROV, 2004, p. 48).

Mesmo ciente que o relato pode findar ao restringir a trechos do escrito, o estudioso prossegue, sugere não se findar, entretanto, ampliar-se-á, mas não é o que ocorre, há uma verdadeira limitação em sua classificação. Todorov com seu método chega a eliminar Edgar Allan Poe do filão da literatura fantástica, pois quase “todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso. Entretanto, tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, Poe está muito perto dos autores do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 53), logo não sendo um deles, mas sim fronteiro, muito diferente ocorre no fantástico como modo, como veremos.

1.2 O FANTÁSTICO COMO MODO LITERÁRIO

Iniciando os estudos pelo viés do Modo Fantástico, temos a crítica literária Irène Bessière, a estudiosa francesa foi a primeira a notar a fragilidade da obra de Todorov, três anos após a publicação de *Introdução à literatura fantástica* de Todorov. Bessière apresenta seu trabalho *Le récit fantastique: La poétique de l'incertaine*, aqui trabalharemos com uma tradução do seu primeiro capítulo *Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette* [O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha] (1974). A autora comenta que:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (BESSIÈRE apud D'ANGELO e OLIVEIRA, 2012, p. 2).

Pela menção acima, podemos compreender que para a crítica francesa enquadrar a literatura fantástica a um gênero literário é limitá-la, o que acaba excluindo trabalhos que igualmente sucinta a surpresa ou contrariam o leitor. Para a estudiosa o fantástico floresce como modo, cria ramos em outras formas e temáticas, seu cerne é fomentar a incerteza. Como bem aponta Gama-Khalil, “O subtítulo do livro em que Bessière reflete sobre a literatura fantástica aponta para essa concepção: A narrativa fantástica: a poética da incerteza” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 25).

Dando prosseguimento, temos Rosemary Jackson (1986). A autora também é visitada no desenvolvimento do estudo de Remo Ceserani (2006) e de Filipe Furtado (2009). Em sua obra de título *Fantasy: literatura y subversión* (1986), Jackson nota a limitação do fantástico sendo trabalhado como gênero, e de como essa forma impede textos modernos de cunho insólito se enquadrarem na literatura fantástica.

Em seu estudo a crítica propõe a troca do gênero pelo modo, pautando-se em sua tese de fantasia. A autora aponta que a fantasia se faz presente em diversas formas narrativas e temáticas, e para sustentar sua ideia Jackson parte de dois pontos: o maravilhoso e o mimético, neste primeiro, os fatos narrados não são questionados na visão da lógica, mesmo quando contrariam o processo narrativo, já o segundo, engloba contos que imitam a nossa realidade, “relatos que sostienen una declaración implícita de equivalencia entre el mundo ficcional representado y el mundo real exterior al texto” (JACKSON apud GAMA-KHALIL, 2013, p. 26).

A estudiosa aborda o maravilhoso e o mimético de forma a opor-se ao maravilhoso e o estranho de Todorov, porém, a crítica não os separa como fez o teórico búlgaro-francês, porém concebe-os “como grandes formas geradoras do modo literário fantástico”. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 26).

Felipe Furtado (1980), como já mencionado, alinhava-se a teoria do gênero fantástico todoroviana, porém em um estudo, um pouco mais recente, de título *Fantástico: Modo* de 2009, o estudioso, agora baseando-se pelo estudo de Rosemary Jackson, passa a considerar o fantástico como modo, vejamos:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extraliterária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Para além de muito diversificados, estes elementos [sobrenaturais] variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem. (FURTADO apud GAMA-KHALIL, 2013, p. 28, grifo do autor).

Dessa forma, os acontecimentos ou mesmo os elementos da narrativa são capazes de abrigarem o fantástico, e esses manifestaram-se pelo sobrenatural ou mesmo algo estranho, que cause medo, ou não seja algo cognoscível, Furtado comenta:

o conceito expresso pelo termo aqui proposto [o modo fantástico] recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO apud GAMA-KHALIL, 2013, p. 28, grifo nosso).

O crítico italiano Remo Ceserani (2006), comenta a importância que Todorov teve no final da década de 60, do século XX, na redescoberta ou recuperação do fantástico, dando-lhe o lugar devido na crítica literária. Em suas palavras, o crítico búlgaro-francês trouxe aos holofotes, novamente, “todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica” (CESERANI, 2006, p. 7).

O estudioso italiano trabalha as formas apresentadas no fantástico, como e no caso das narrativas de Hoffmann e por ela influenciada posteriormente, como uma estética que está intimamente ligada ao Romantismo, porém não presa ao período. O teórico menciona que as obras de Hoffmann, Gautier, Mérimée e Poe como sendo bons exemplos da literatura fantástica. Ceserani (2006) traz primeiramente dois exemplos do fantástico hoffmaniano, os títulos são: *As aventuras da noite de São Silvestre* (Die Abenteuer der Silvesternacht, 1814-1815) e *A casa deserta* (Das öde Haus, 1817). No primeiro conto, o estudioso italiano ressalta vários procedimentos que colaboram para o surgimento da ambiguidade do fantástico, como:

transformações ou metamorfoses interiores e exteriores dos personagens; jogo de espelhos entre aparência e realidade; atos falhos; distúrbios psicológicos; percepções fantásticas do tempo, do espaço; relação entre o claro e o escuro; a presença do diabo [...]; o procedimento freqüente (sic) de "entender ao pé da letra" as metáforas. (CESERANI, 2006, p. 29-30).

O teórico ainda pondera que no conto há o primeiro “objeto mediador” da tradição da literatura fantástica, “[...] objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo”, (CESERANI, 2006, p. 74), este procedimento nos remete diretamente ao que Todorov denomina como o fantástico-maravilhoso, conto onde o sobrenatural não tem explicação racional. Em *A casa deserta*, o estudioso enfatiza o ciclo do inexplicável, a hesitação em sua explicação, sua falsa elucidação e a volta da hesitação, assim como a inserção de novos fatos incognoscíveis.

O escritor seguinte a Hoffmann, a ser mencionado por Ceserani, é o francês Théophile Gautier, o teórico aponta o literato como estando entre os primeiros a propagarem, na França, o modo de escrita hoffmaniano. Prosseguindo, o italiano cita alguns contos do autor, como: *Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann* (1832), *Omphale – Uma história rococó* (1834), *A morta apaixonada* (1836) e *O pé da múmia* (1840).

O estudioso foca nestas duas últimas histórias, na primeira, já mencionada em Todorov, temos um protagonista-narrador, um jovem padre muito devotado a sua crença; menciona ainda o tema do duplo e a vacilação entre o sagrado e o profano, Ceserani deixa evidente que o conto nunca deixa de relacionar-se a forma de sua inspiração primeira, o modo *à la Hoffmann* de contar. Em *O pé da múmia*, indica-se a presença indissolúvel do objeto mediador, mencionado no título, bem como a forma de escrita hoffmaniana do fantástico, contendo um ar irônico-humorístico em sua composição.

O terceiro literato, referido pelo teórico em seu escrito, é o francês Prosper Mérimée. Em sua novela *A Vênus de Ille* (*La Vênus d’ Ille*, 1837) Mérimée, aborda um modo que Ceserani (2006) comenta como “fantástico arqueológico”, pois o personagem, entra em contato com uma estátua, tida como pagã, recuperada de um tempo remoto. Nos desdobramentos da trama causam-se vacilações ao personagem, do que ocorre ser ou não causadas pelo sobrenatural. Este conto nos remete ao que Todorov considera como o fantástico puro.

De fato, o estudioso italiano entra em consonância com o teórico búlgaro-francês, menciona que em todo conto “a narração é conduzida pelo signo da ambigüidade (sic). A cada novo incidente, o narrador deixa aberta a possibilidade de uma explicação racional e isso vale também para o trágico final da história”. (CESERANI, 2006, p. 37).

Seguindo para o quarto e último autor, Ceserani (2006) seleciona dois contos do estadunidense Edgar Allan Poe. O primeiro escrito é *Berenice* (1835), o teórico denota a presença do objeto mediador, os dentes da jovem, igualmente a loucura do narrador-

personagem com seu comportamento monomaniaco; como também aponta a presença do sonho, e das elipses, representados no conto por trechos sem transição. A segunda história *O retrato oval* (Life in Death, 1842), o estudioso ressalta a dualidade vida e morte, correlacionando-as entre a vida e a arte, aqui Poe acaba por resgatar e renovar o tema e o espaço gótico em seu conto, trazendo o ser inanimado a vida, havendo a subversão, pois houvera ali uma troca fatal da vida da retratada por sua vivacidade em quadro.

Ceserani finaliza destacando mais uma vez a elipse, porque a história finaliza a narração sem muitos detalhes deixando “um espaço branco sobre o qual irromperão as perguntas dos leitores: tentados a dar uma interpretação metafórica, ou talvez alegórica, da experiência vivida pelo protagonista”. (CESERANI, 2006, p. 43). Vale nos recordamos a menção de Todorov sobre Edgar Allan Poe não ser um escritor do fantástico, mas ao folhear *O retrato oval* por inteiro, assim como a análise de Ceserani (2006), vemos que esta obra, apesar de curta, pertence em sua íntegra ao fantástico.

Ao ler *O fantástico* (2006) de Remo Ceserani, notadamente, a maior referência que o crítico italiano faz em sua obra é o ensaio de Sigmund Freud *O Inquietante* (Das Unheimliche, 1919). Os trabalhos de ambos se assemelham, até um certo ponto. O psicanalista austríaco analisa o conto *O homem da areia* (Der Sandmann, 1816) de E.T.A Hoffmann, e acaba levantando as características da narrativa, mesmo não trabalhando com o termo fantástico, remata os preceitos base da literatura fantástica.

Os autores se distanciam pela forma de abordarem os elementos encontrados, Ceserani (2006) pela corrente literária, vigente no período de composição e/ou posteriormente influenciado, o Romantismo e seu maior expoente do fantástico, Hoffmann, já Freud (2010), pelo viés psicanalítico. Freud não tinha a intenção de estabelecer as bases para uma análise literária, porém dá prosseguimento em sua teoria psicanalítica do inquietante, entretanto, o crítico italiano, assim como outros autores, quando visitam o fantástico recorrem à teoria freudiana.

Em seus levantamentos o autor austríaco evidencia os procedimentos da narrativa do *O homem da areia*, e em consequência da literatura fantástica. Para o psicanalista a obra nos apresenta temas e manobras, para suscitar no leitor um estado de inquietação e angústia, vejamos abaixo.

No tema dispomos: 1) *Cenas repulsivas, dolorosas* (Freud, 2010, p. 330); 2) *Momentos de medo e incerteza intelectual* (Ibid. p. 345); 3) *Um objeto inanimado talvez esteja vivo* (Ibid. p. 340); 4) *Manifestações de loucura* (Ibid. p. 340); 5) *O sócia: duplo; espelho; sombra* (Ibid. p. 351); 6) *A repetição: numérica; de sonhos* (Ibid. p. 355); 7) *A morte: com cadáveres, o*

retorno dos mortos (Ibid. p. 360); 8) *Perigo: silêncio, solidão, escuridão* (Ibid. p. 367). Associada aos temas, incluímos as manobras, referidas por Freud, como “manobra psicológica” (FREUD, 2010, p. 341).

Igualmente aos temas, as manobras provocam inquietação aos que leem a obra, nelas temos: I) *A fronteira entre fantasia e realidade é apagada* (FREUD, 2010, p. 364); II) *A excessiva ênfase na realidade psíquica, em comparação com a material* (Ibid. p. 364); III) *Louco, por trás das quais podemos reconhecer* (Ibid. p. 346); IV) *Escolha do cenário da narração* (Ibid. p. 345); V) *O escritor produz em nós uma espécie de incerteza* (Ibid. p. 345).

Como mencionado anteriormente, Remo Ceserani (2006) ao estudar os contos fantásticos volta-se para o ensaio do psicanalista austríaco, traçando elementos próximos a de Freud (2010), porém voltando-se para o viés literário, que nos servirá de base para a vigente pesquisa. A intenção de mostrar a investigação de Freud e não a detalhar, foi para efeito de evidenciar o suporte que o estudo dá para a teoria do autor italiano.

Antes de começar o estudioso italiano nos adverte que apesar dos “procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico”, porém não se limita a eles, entretanto nos serve bem no que se propõe. Ressalta-se que o crítico italiano se vale de várias obras, de diversas épocas, para chegar a esse procedimento de análise, indo de encontro à tese de Todorov. (CESERANI, 2006, p. 68).

Iniciando os procedimentos de Ceserani (2006). Primeiramente, o estudioso enumera e traz à discussão os procedimentos narrativos e retóricos que são recorrentes no modo fantástico, ao seu ver. O autor começa pela **posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração**: o destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção. E ainda comenta mais, as histórias fantásticas se utilizam de “todos os instrumentos narrativos para atirar e para capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história”. (CESERANI, 2006, p. 69).

Em sequência, sustenta o uso frequente da **narração em primeira pessoa**, assim como os destinatários explícitos, onde a narrativa se desenvolve por cartas, contos em rodas de amigos ou o narrador ter ouvido sobre o caso. Sobre os receptores, menciona que estes “destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto (Vax várias vezes falou, a propósito, de ‘sedução’)”. (CESERANI, 2006, p. 69).

O procedimento seguinte é sobre o **forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem**, melhor dizendo, as palavras tem o poder de criar uma nova realidade diferente a natural, é o caso da utilização da metáfora em seu sentido literal, como mesmo diz Todorov, ela é um dos elementos geradores da literatura fantástica, não são exclusivas ao fantástico, entretanto, “[...] a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica”. (CESERANI, 2006, p. 71).

Ao tratar do leitor, mais precisamente em **o envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor**, o estudioso recorre a Lovecraft (2007) igualmente fez Todorov (2004), e conforme ao autor búlgaro-francês distancia-se do estadunidense, trazendo além do medo a surpresa, Ceserani comenta o caráter mesmo que sutil de humor acompanhado do terror, visto em escritos de Hoffmann. Ceserani (2006).

Ao definir a **passagem de limite e de fronteira**, menciona que nos escritos fantásticos vemos a “passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura”. (CESERANI, 2006, p. 73).

O objeto mediador, já mencionado anteriormente em sua análise, está intimamente ligado ao procedimento de passagem de limite, pois “sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo”. (CESERANI, 2006, p. 74).

As elipses, igualmente já comentado em sua análise, recurso que abre uma fenda, uma brecha na narrativa causando incerteza e surpresa no leitor; o italiano ressalta a contribuição de Bessiére (1974) nesse aspecto, em sua análise a teórica francesa aponta que o silêncio na narrativa colabora para o surgimento de inúmeros questionamentos.

Prosseguindo, temos o procedimento da **teatralidade**, pois o fantástico tem “um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico”. (CESERANI, 2006, p. 75).

Advindo da teatralidade, a **figuratividade**, no modo fantástico, procura “ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa”, não somente “elementos temáticos ou semânticos relativos ao ver, aos olhos, aos espelhos, aos instrumentos óticos [óculos, monóculos/binóculos, lunetas] etc.” que são de fato inerentes ao fantástico, “mas sim há o recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena”, causando-nos visões espetaculares, igualmente a visagens

ou sonho, recurso muito presente no teatro de fantasmagoria⁴. (CESERANI, 2006, p. 76, grifo nosso).

Finalizando os procedimentos narrativos temos o **detalhe**, “com a conseqüente (sic) hierarquização dos diversos elementos constitutivos do mundo narrativo, a problematização das relações, as desorientações e as mudanças de escala [do natural ao sobrenatural]”, pedaços dessa realidade “variada e inconstante” contribuem e caracterizam o modo fantástico. (CESERANI, 2006, p. 77, grifo nosso)

Iniciando o sistema temático, que assim como os procedimentos narrativos acompanham o fantástico, temos o primeiro, o ambiente favorito das manifestações fantástica **a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo**, ou seja, o ambiente tomado pela escuridão, o noturno, pois, as sombras ou até mesmo a penumbra contribuem para a emersão do sobrenatural, visto que, este não vem a plena luz do dia, essa escuridão também colabora como a manutenção do mistério e a ambiguidade.

O tema da **vida dos mortos** “não é um tema novo”, mas no fantástico “se constrói com novos aspectos. Interioriza-se”, nesse modo, liga-se “a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas”, podendo exemplificar o caso da hipnose em *O Caso do Senhor Valdemar* (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1845) de Edgar Allan Poe.

O tema tem “profundas raízes antropológicas” e psicanalítica, assim como “condicionamentos materiais e sociais”, podemos mencionar a manifestação do fantástico na baixa idade média com as danças cabras⁵, em contra partida, a relação com a morte muda no Romantismo, antes tinha um caráter moralizante, já na escola romântica, a morte exprime-se a “fusão e anulação total, quase magnética, de dois espíritos e dois corpos. [...] sublimações extremas, espiritualizações do eros”, o amor é algo para além da vida terrena, a morte passará a ser a perpetuadora desse amor para toda a eternidade. (CESERANI, 2006, p. 80).

Em **indivíduo, sujeito forte da modernidade**, Ceserani empreende da ideia de individualidade burguesa, menciona que, de um lado, “existe o *eu* que programa a própria história e evolução segundo um percurso linear e unitário”, mas agora também “há o *eu* que, ao contrário, se representa em suas próprias discontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas”, abrindo espaço para personagens,

⁴ Termo fantasmagoria no dicionário eletrônico E-Dicionário de termos Literário, de Carlos Ceia: [Modo] de origem francesa (fantasmagorie, a arte de criação de ilusões de óptica), que diz respeito ao conjunto de imagens bizarras que são entrevistadas como se de um sonho se tratasse.

⁵ No final da Idade Média, ela [a dança macabra] se tornara uma importante concepção cultural. A ideia da morte mesclou-se um elemento novo, fantástico e hipnotizante, um calafrio que brotou da área consciente do gélido pavor fantasmagórico e de terror frio. O conceito religioso onipotente transformou-o imediatamente em moral [...]. (HUIZINGA, 2010, p. 231)

em particular aqui os do modo fantástico: monomaníacos, obsessivos, loucos, duplicado em um próprio sócia, dividido em duas naturezas e em duas qualidades contrastantes, igualmente a trama de Robert Louis Stevenson *O médico e o monstro*. (CESERANI, 2006, p. 82, grifo nosso).

Do tema anterior, surge o tema da **loucura**, que não é somente ligada aos problemas mentais, mas também “se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas”, (CESERANI, 2006, p. 83, grifo nosso), lembrando-nos o Dr. Van Helsing, de *Drácula* de Bram Stoker, quando este quer decapitar a senhorita Lucy em seu túmulo, pois o doutor suspeita do seu estado vampiresco, entretanto sua sanidade é logo questionada por Arthur.

E prosseguindo temos o **duplo**, desdobrado dos “gêmeos e sócias, duplicidade de cada personalidade”, no fantástico é “fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções”, e nele, “torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra”, para exemplificar dispomos em Poe o conto *William Wilson* (1839). (CESERANI, 2006, p. 83).

A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, o tema chega a ser um estereótipo, o da “aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa [...], presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas”, antes mesmo da sua exploração literária e cinematográfica.

Na literatura fantástica, o estereótipo toma-se por um texto de cunho literário, com “[...] uma forte interiorização da experiência, o *eu* profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por conseqüência (sic), a imagem do estrangeiro se complica e se transforma”, isso pode ocorrer com o diabo vindo cobra o acordado, o fantasma que perturba o âmbito doméstico, o monstro que desequilibra a sanidade, transformação bestial, e o vampiro que suga a vitalidade. (CESERANI, 2006, p. 84-85, grifo nosso).

O penúltimo tema mencionado pelo teórico é **Eros e as frustrações do amor romântico**, “caracterizado, acima de tudo, por um forte elemento de autoprogramação ou autoafirmação (sic) do duplo”, implicando na existência da alma gêmea, a conexão na eternidade, onde o amor durará para sempre, a união mesmo contrária aos valores sociais, e no fantástico o tema tem “uma tarefa crítica”, pois o modo concentra em seu interior “os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma”. (CESERANI, 2006, p. 85-88).

Por fim, o último assunto do sistema temático de Ceserani (2006), o **nada**, que está relacionado a ruína, ao niilismo e pessimismo do personagem, vindo com certa frequência por seu colapso mental.

2 O ROMANTISMO AMERICANO: UM BREVE APORTE

A escola Romântica, berçário da literatura fantástica surgiu na Europa, primeiramente na Alemanha, mas espalhou-se para a Inglaterra e posteriormente a França, chegou aos Estados Unidos da América somente em 1820, 20 anos após a publicação do revolucionário poema inglês *Baladas Líricas* (*Lyrical Ballads*, 1800) de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. Igualmente na Europa, o novo movimento estimulou os artistas estadunidenses, entretanto, diferentemente da sua contraparte europeia, havia uma distinção, como aponta VanSpanckeren:

o Romantismo na América coincidiu com a expansão nacional e a descoberta de uma voz distintamente americana. A consolidação da identidade nacional, o idealismo emergente e a paixão vigorosa do Romantismo nutriram as obras primas da “Renascença Americana”. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 28)

Para distanciar-se da corrente estrangeira, os autores norte-americanos usaram bastante sua identidade nacional, assim como suas paisagens, como uma unidade unificadora. Bradley, Beatty e Long (1956), menciona que “If American literature, like the European literature of the time, was romantic in character, it was not so by imitation, but by virtue of the abounding strangeness of this new continent [...]”. (BRADLEY; BEATTY; LONG, 1956, p. 188)⁶. E complementando VanSpanckeren (1994):

O Romantismo era afirmativo e apropriado para a maioria dos poetas e ensaístas criativos da América. As vastas montanhas da América, desertos e trópicos encarnavam o sublime. O espírito Romântico parecia adequar-se particularmente bem à democracia americana: enfatizava o individualismo, valorizava a pessoa comum e buscava, na imaginação inspirada, seus valores estéticos e éticos (VANSPANCKEREN apud FARIAS, 2016, p.12-13).

O ideal romântico como um todo, não diferente o estadunidense, tinha a arte como sua base, a estética, a espiritualidade da natureza. A arte, acima da ciência, porque só ela expressaria genuinamente as verdades contidas no universo, assim como seu valor para o indivíduo e a sociedade. Nele, o ser, torna-se o cerne do movimento e conhecer-se é fundamental, comenta VanSpanckeren:

⁶ Se a literatura americana, como a literatura europeia da época, tinha um caráter romântico, não o era por imitação, mas em virtude da abundante estranheza deste novo continente [...]. (BRADLEY; BEATTY; LONG, 1956. p.188, tradução nossa).

Se [...] ser e natureza são um, então o autoconhecimento não é um beco sem saída egoísta, mas uma forma de conhecimento que abre as portas do universo. Se seu ser está em sintonia com a humanidade, o indivíduo tem o dever moral de reformar as desigualdades sociais e aliviar o sofrimento humano. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 28).

Mas como aponta Coutinho (2004), na sistematização temática do romantismo, mais precisamente no trecho sobre o reformismo, os autores Românticos “foram tão escapistas que não propuseram absolutamente nenhum tipo de transformação possível para este mundo em que vivemos”. Houveram poucos escritores com os transcendentalistas, igualmente Ralph Waldo Emerson e o romancista francês Victor Hugo e seus seguidores, que “acreditaram e pregaram reformas sociais e políticas, ligadas a movimentos libertários e democráticos”. (COUTINHO apud KIRCHOF, 2008, p. 87).

Voltando-se para os escritores, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson e os transcendentalistas, representam a primeira grande geração literária surgida nos Estados Unidos, sugere VanSpanckeren. Estes seguiam uma tendência que Hawthorne chamou de “Romance”, o romance era uma forma elevada de escrita, não sendo meras histórias de amor, mas uma técnica para entalhar significados mais complexos e sutis nas obras. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 38).

Os personagens do “Romance”, eram figuras notáveis, heróicas imbuídos de significado mítico, diferente de suas contrapartes europeia que eram realistas, nos escritos americanos, além do já mencionado, seus personagens sofriam de uma angústia e alienamento na capacidade cognitiva, como bem menciona VanSpanckeren:

Arthur Dimmesdale, de Hawthorne ou Hester Prynne em *The Scarlet Letter* [A Carta Escarlate] ou Ahab de Melville, em *Moby-Dick* e as inúmeras personagens isoladas e obcecadas dos contos de Poe são protagonistas solitárias que têm que enfrentar destinos desconhecidos e obscuros e que, de modo misterioso, brotam de seus inconscientes mais profundos. As tramas simbólicas revelam as ações escondidas de um espírito angustiado. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 38, grifo da autora).

A teórica menciona que a diferença nos escrito Americano do Europeu, dá-se por sua estruturação social, os ingleses já haviam uma estrutura bem consolidada e com raízes, já os romancistas americanos “se defrontavam com uma história de luta e revolução, geografia de vastos ermos e sociedade democrática fluida e pouco estratificada.

Os romances americanos muitas vezes revelam revolucionária falta de tradição”. As narrativas inglesas por outro lado, “mostram um protagonista pobre ascendendo econômica e socialmente devido a um bom casamento ou descoberta de um passado aristocrático escondido”, tal enredo “não desafia a estrutura social aristocrática” ao “contrário, vem

confirmá-la”, pois o personagem ao galgar posições no extrato social “satisfaz o desejo dos leitores, em sua maioria, de classe média”, já no novo continente por sua vez, os literatos dependiam inteiramente de seus próprios recursos.

O país por ser novo não tinha uma homogeneidade, mal havia fronteiras definidas, e essa heterogeneidade ao agregar novos povos, com suas tradições peculiares, aticava o imaginário de seus escritores, como em *Typee* de Melville, onde o personagem encontra-se em meio a uma tribo de canibais.

Explorando locais não antes alcançado pelo homem, como bem conta James Fenimore Cooper em *Leatherstocking Tales*, ou “encontrando o demônio caminhando na floresta, como *Young Goodman Brown* de Hawthorne”, ou “presenciando visões solitárias do túmulo, como os solitários de Poe”. VanSpanckeren (1994), expõe que o “indivíduo democrático americano tinha, de certo modo, que inventar a si próprio. [...] Na América, não basta ser uma unidade social tradicional e definível, pois o velho e o tradicional são deixados para trás; a força nova e inovadora é o centro das atenções”. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 38).

Nesses destaques temos Edgar Allan Poe. Suas obras mais notórias, são: *Os assassinatos da rua Morgue* (*The murders in the rue Morgue*, 1841), romance precursor do conto policial, que influenciou grandes autores como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, o macabro *O gato preto* (*The black cat*, 1843), seu poema mais traduzido é profundo *O corvo* (*The raven*, 1845) e o romance *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (*The narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838). Seus personagens variam de racionais, loucos e melancólicos, seus temas tem um tom gótico, macabro é um fascínio pelo lapso da sanidade humana. Mais à frente iremos trabalhar de forma mais restrita o autor e alguns de seus trabalhos.

2.1 EDGAR ALLAN POE: ASPECTOS GERAIS DE SUA LITERATURA

Edgar Allan Poe foi um dos exímios representantes estadunidenses do Romantismo, inspirando vários autores em seu país, assim como fora dele, até os dias atuais. As obras do literato abraçam vários gêneros, de contos de horror a ficção policial, passando até pela ficção científica. Os textos do escritor adequam-se ao período Romântico, momento onde o racional dava espaço ao emocional e à intuição. Os temas de suas obras são permeados pela morte, a loucura, o sombrio e o horror, escritos que posteriormente foram classificados como o gênero gótico.

O escritor tinha a estranheza como um toque basilar para a beleza de seus escritos, que por muitos exóticos. Suas composições são repletas de personagens da alta sociedade, abatidos por uma tristeza ímpar, com pouca ou nenhuma ocupação social, estes se refugiam em suas moradas pomposas e solitárias, lugares que mal veem a luz solar, possuem passagens secretas em seu interior que revelam espaços com peças de arte peculiares e diversificadas, onde “remoem suas tragédias, como a morte de entes queridos” (VANSPANCKEREN, 1994, p.43). Alguns textos do autor são transpassados pelo tema de morte-em-vida, como em *Ligeia* de 1838, *A queda da casa de Usher* (The fall of the house of Usher, 1839), *O enterro prematuro* (The premature burial, 1844) e *O barril de amontillado* (The cask of amontillado, 1846). A teórica VanSpanckeren (1994), comenta ainda que:

O reino crepuscular de Poe entre a vida e a morte e os cenários góticos berrantes não são meramente decorativos. Refletem o interior excessivamente civilizado mas inerte da psique perturbada de suas personagens. São expressões simbólicas do subconsciente e, portanto, cerne de sua arte. (VANSPANCKEREN, 1994, p.43).

Em suas poesias, Poe seguem um esquema métrico regido com musicalidade. Seu poema de maior destaque é *O Corvo* (The Raven, 1845). Em seus sombrios versos, temos um narrador personagem que sofre de insônia e pela perda de sua amada Lenore. No poema, em uma meia-noite fria de dezembro, o protagonista recebe uma visita incomum, um corvo, que se assenta no umbral de sua porta, a ave ao grasnar soa compreensivelmente a palavra *nevermore* [nunca mais], eis que começa um diálogo do protagonista com o pássaro, onde a ave responde suas indagações pontualmente com um agourento *nevermore*.

Além das histórias citadas no segundo parágrafo, consideradas de horror, o autor tem outras composições precursoras de gêneros literários, elas são intituladas de raciocínio e argumentação, são os contos *O escaravelho dourado* (The gold-bug, 1843), e *A carta roubada* (The purloined letter, 1844). As obras Poe inspiraram e inspiram escritores por todo o mundo até hoje, como é o caso do também estadunidense Stephen King e suas célebres histórias de horror, assim como foi o argentino Jorge Luis Borges, com seu conto de raciocínio.

Há também em seus textos prenúncios do que posteriormente seria a ficção científica, como em *O Homem que fora consumido* (The Man that was used up, 1839), que conta a história de um brigadeiro que teve partes de seu corpo repostas com partes sintéticas. E o conto *O Caso do Senhor Valdemar* (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1845), que posteriormente a sua publicação, não foi informado de seu caráter puramente ficcional, fazendo com que boatos

surgissem. A obra mencionada, conta que um médico consegue por meio de um método hipnótico, manter um paciente morto em um estado entre a vida e a morte.

Devido a sobriedade do texto, com descrições médicas exatas do estado do paciente, que do outro lado do oceano atlântico, mais precisamente na Inglaterra, houvera uma confusão, como o texto foi compartilhado de forma não oficial em panfletos, boa parte dos leitores criam que o escrito era de alguma forma verídico. Posteriormente Poe responde que a obra era de cunho puramente ficcional, e tudo não passou de um *hoax*⁷. As obras aqui mencionadas, não são todas, pois o intuito não é fazer um levantamento, porém, mostra as produções diversas do autor, textos esses que mergulham na mente humana.

O literato centrava suas narrativas no psicológico das personagens, que eram narradas em sua maioria em primeira pessoa, nos aproximando assim do protagonista. O método nos faz passar diretamente pelo terror descomunal, seja eles por pesadelos ou por medos mais primitivos, junto aos personagens. E é dessa forma que nos encontramos em seus contos, testemunhas do que o personagem e/ou narrador sentem, vivem, no mais abissal terror. Em suas obras podemos perceber que os relatos se emaranham com a realidade da história, fazendo com que não consigamos distinguir se a ameaça era real ou fruto de um delírio de uma mente perturbada.

Concernente a seus personagens, são típicos personagens de contos fantásticos, estranhos, neuróticos, que vivem uma eterna dança entre a lucidez e a loucura, no tocante ao ambiente que os cerca, impera o sombrio, permeado pelo incognoscível, de iminente morte e/ou uma fatalidade que acometera um dos seus.

Poe foi questionado pela preferência do horror em seus contos, e se ele não estaria querendo imitar os feitos de E.T.A Hoffmann, literato alemão. O autor responde a crítica no prefácio de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), dizendo que “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results”. (POE, 1840)⁸.

O conto analisado foi suprimido das menções, pois será resumido a frente, e somente no terceiro capítulo teremos a devida análise de sua história, com seleções de trechos onde há a

⁷ Em uma tradução do termo no dicionário online Oxford learner’s dictionaries: *hoax* é um ato destinado a fazer alguém acreditar em algo que não é verdade, especialmente algo desagradável.

⁸ Se em muitas de minhas produções o terror tem sido a tese, eu sustento que o terror não é da Alemanha, mas da alma - que deduzi esse terror apenas de suas fontes legítimas e instei com ele apenas para seus resultados legítimos. (Poe, 1840, tradução nossa).

manifestação do fantástico na trama, levando em consideração o viés analítico de Ceserani (2006).

2.2 A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA: RESUMO

O conto *A máscara da morte vermelha*, narra a tomada de um reino, sem nome, por uma implacável peste que tem dizimado sua população a metade. Era nomeada de morte vermelha porque sua assinatura era o sangue, que vazava pelos poros de suas vítimas, principalmente pelo rosto, afastava-as de qualquer auxílio de seus semelhantes, condenando-as à morte certa, mas antes de as levarem, causava severas dores pelo corpo, desorientação e pôr fim a morte, isso em menos de trinta minutos.

Quando a doença atinge o reino do excêntrico príncipe Próspero, quando metade de seus moradores eram acometidos pela enfermidade, o monarca convida mil pessoas sadias de sua corte para dentro de sua abadia bem abastecida, fortificada e com sua entrada e saída soldada por palacianos, isolando-os assim do caos externo. No ápice da epidemia, pelo quinto ou sexto mês, momento de maior contaminação e mortes, o príncipe decide realizar um exuberante baile de máscaras.

A festa ocorreu simultaneamente em sete salas, suas disposições só permitiam ver um recinto por vez. Os espaços possuíam vitrais e mobília de mesmo tom, ressaltando-se alguns itens de ouro, suas cores seguem uma sequência, são elas: azul, púrpura, verde, laranja, branca, roxa e a última a preta, o que lhes conferem um toque fantástico e belo, mas nenhuma tinha um tom tão inquietante quanto a da sala preta, a única com vitrais que destoava da cor do ambiente, era de um vermelho cor de sangue, e essa combinação com o preto fazia com que poucos ficassem por lá.

Não havia luz interna nos salões, essa advinda de uma fonte externa, de tripodes dispostos em ambos lados de cada sala, onde os raios de luz perpassavam as vidraçarias das janelas jogando o seu tom para dentro do local. No espaço negro, havia um enorme relógio de pêndulo, quando esse marcava as horas o som fazia todos os foliões empalidecerem.

Apesar das pausas causadas pelos toques do relógio, a festa voltava a todo vapor, entretanto nas doze badaladas marcando a meia noite, os foliões perceberam uma presença desconcertante, não antes percebida, um dos convidados trajava uma veste de péssimo gosto, não que houvesse um código de vestimenta ou comportamento, entretanto o hóspede transpôs o decoro do príncipe Próspero.

Os comentários sobre tal presença, descrita como um ser alto, magro, coberto da cabeça aos pés com uma mortalha salpicada de vermelho, cuja a máscara imitava perfeitamente um cadáver acometido pela praga escarlata, fez com que o monarca, que estava na primeira sala, azul, esbravejava como alguém ousaria usar tal combinação hedionda, o nobre pede aos convidados para segurarem o intruso, pois ele enfrentaria o seu destino ao raiar do sol, o enforcamento, porém nenhum cortesão ousou encostar no espectro, que a passos firmes caminhava entre eles.

O príncipe tomado pelo ódio com um punhal em mãos corre em direção ao local onde agora encontrava-se o invasor, a sala negra, no entanto a poucos metros da aparição grita e caindo já morto ao chão. Os palacianos tomados pela coragem adentram no local aos montes, um destes tenta segurar o mascarado, porém tem uma horrível surpresa, o ser ali presente, intangível, era a morte vermelha. E um a um dos cortesãos foram morrendo, os tripodes se apagaram, o relógio parou e “as trevas, as ruínas e a Morte Vermelha firmaram sobre tudo o seu domínio ilimitado”. (POE, 1842, p. 448).

Frente ao resumo, notamos seu caráter sobrenatural/fantástico, em sequência, apresentaremos os sistemas narrativos e temáticos que compõem o modo fantástico na obra, para tal, selecionamos trechos do conto e com o devido respaldo teórico, na concepção do estudo de Remo Ceserani (2006), evidenciaremos a manifestação do fantástico no escrito de Edgar Allan Poe.

3 A MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO NA OBRA: A MÁSCARA DA MORTE VERMELHA

O conto *A Máscara da Morte Vermelha* (*The Masque of the Red Death*, 1842) é uma das obras mais conhecidas do escritor Edgar Allan Poe. A história retrata o horror trazido por um convidado inesperado. O escrito é um pouco diferente da maioria de seus contos que são narrados em primeira pessoa, neste temos um narrador heterodiegético⁹, pois não sabemos sua posição na história, levantando questões acerca de como ele ficou sabendo dos fatos ocorridos a portões fechados.

Nos três primeiros parágrafos do conto, temos a presença de dois procedimentos narrativos e um tema. O primeiro procedimento narrativo destacado é a *posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração*, uma vez que somos capturados pela caracterização da tragédia:

Havia muito que a « Morte Vermelha» assolava a região. Jamais houve peste tão fatal ou tão hedionda [...]. As manchas escarlates no corpo, e especialmente na cara, eram o estigma que baniam a vítima de todo o convívio humano, a isolavam de todo o auxílio e de toda a simpatia dos seus semelhantes. (POE, 1842, p. 442).

O segundo, o *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*, ao figurar a marca da doença, “O sangue era o seu avatar ou o seu selo — a vermelhidão e o horror do sangue”, (POE, 1842), assim como o nome do príncipe “Próspero”, no início do segundo parágrafo, nos a remetendo ao duque de Milão da peça teatral *A Tempestade* (*The Tempest*, 1623) de William Shakespeare. No final do parágrafo primeiro, somando-se ao segundo, temos o *detalhe*, a mudança do horror no reinado, para a calma e planejamento do principado:

E a doença acometia um desgraçado, torturava-o e matava-o em menos de meia hora. O Príncipe Próspero, porém, era feliz, intrépido e sagaz. Quando os seus domínios se achavam meio despovoados, chamou para junto de si mil amigos robustos e joviais, escolhidos dentre os fidalgos e damas da sua corte, e com eles se retirou para o remoto remanso de uma das suas abadias acasteladas. (POE, 1842, p. 442).

Na citação percebemos o caráter desvirtuado do monarca, pois este não se comporta como um líder, comum em histórias envolvendo a nobreza, mesmo o personagem shakespeariano de igual nome, em sua vingança arrepende-se ao final, e acaba por libertar seus

⁹ O narrador heterodiegético, segundo Genette (1978), é um narrador que “está ausente da história que conta (por exemplo: Homero, na *Ilíada*, ou Flaubert, em *A educação sentimental*)”. (GENETTE apud REUTER, 2002, p. 70)

prisioneiros, denotando seu alto valor moral. No entanto, ao personagem de Poe ressalta-se dois outros fatores que atestam sua corrupção moral, a utilização da abadia para uma festa secular, e sendo essa edificação fortificada construída para abrigar e cuidar da população de ataque externos. Esses fatos mencionados trazem o tema *indivíduo, sujeito forte da modernidade*, uma vez que há deterioração da moral monárquica. Como mesmo Ceserani menciona “Na literatura [moderna] estão ativas as estratégias representativas positivas e triunfantes, mas também aquelas em que dominam o sentido do drama e do fracasso”, não é uma derrocada pessoal a nível financeiro, mas sim moral. (CESERANI, 2006, p. 82, grifo nosso).

No auge da epidemia, entre o quinto ou sexto mês, período de maior contágio e mortes, o monarca resolve realizar um baile de máscaras. A festa ocorrerá simultaneamente em sete salas¹⁰, em sua organização só é possível ver um espaço por vez. Os recintos possuíam vidraçaria e moveis de mesmo tom, ressaltando-se alguns itens de ouro, suas cores seguem uma sequência, são elas:

[...] era forrada de azul — e, portanto, rutilamente azuis eram os vitrais da sua janela. A segunda sala era de púrpura nos seus adornos e nas suas tapeçarias, e a janela era igualmente purpúrea. A terceira era toda verde, e verdes eram os seus vitrais. A quarta era toda cor de laranja, a quinta forrada de veludo negro, que revestia as paredes, do teto ao chão, caindo em pesadas pregas sobre um tapete do mesmo estofado e da mesma cor. Mas só nesta sala é que a cor da janela não correspondia à das decorações. Os vidros eram, aqui, escarlate — cor de sangue. (POE, 1842, p. 443).

Essa menção encontra-se no sexto parágrafo da obra, onde temos a *teatralidade*, pois o ambiente é montado igualmente um cenário de teatro, onde os personagens posteriormente encenam. Com menções as cores dos ambientes, Ropollo cometa que temos expressado as “sete idades do homem do azul do amanhecer da vida até o preto de seu anoitecer”, ou seja, da infância a fase senil e a inevitável morte. (ROPOLLO apud BITTENCOURT, 2006. p. 11). Ropollo menciona ainda que Poe faz referência a Shakespeare, inspirando-se na peça teatral *Como Gostais* (As You Like It, 1623), para fundamentar o cerne de seu conto. Levando esse fato em conta, temos o *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*, pois nas cores da sala está introduzido de forma implícita a ideia dos estágios da vida.

No sétimo parágrafo, há a manifestação da *figuratividade*, uma vez que tudo nos é apresentado como uma característica incomum e surreal, montando-se assim um efeito fantástico, vejamos:

¹⁰ As cores das salas se dispõem da seguinte forma: azul, púrpura, verde, laranja, branca, roxa e a última a preta. Ressalta-se que a branca e a roxa só aparecem mais à frente na narrativa.

Em nenhuma das sete salas havia qualquer espécie de lâmpada ou candelabro [...]. Nenhuma espécie de luz de lâmpada ou vela iluminava aquela série de salas. Mas nos corredores que marginavam as salas, em frente a cada janela, erguia-se uma pesada trípode, em que ardia uma grande chama, cujos raios, coando-se através dos vitrais, resplandeciam na sala. Obtinham-se assim efeitos pulquerrimos e fantásticos. (POE, 1842, p. 433-444).

Fechando o sétimo parágrafo, dispomos ainda do efeito da *figuratividade*, porque "o efeito da luz que incidia sobre o veludo negro, através dos vitrais cor de sangue, era sumamente tétrico, e imprimia uma aparência tão estranha às fisionomias de quem lá entrava, que poucas pessoas tinham a coragem de penetrar naquele recinto", resultando num aspecto fantasmagórico. O trecho ainda traz consigo o tema *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*, que permeia pela primeira vez o conto, dado que na sala negra, mesmo que não esteja totalmente no escuro, estando ela em uma penumbra, carrega um aspecto estranho a quem se dispõe a permanecer, sustentando o mistério sobre o ambiente. (POE, 1842, p. 444).

O procedimento narrativo *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem* aparece novamente no oitavo parágrafo, "O seu pêndulo oscilava com um som lúgubre, pesado, monótono; e, quando o ponteiro dos minutos completava o circuito do mostrador, e a hora batia, saía dos pulmões de bronze do relógio, [...]", há aqui o uso da metáfora que acaba por dar vida ao objeto. (POE, 1842, p. 444). O relógio com suas badaladas sinistras que perpassam pontualmente em toda narrativa, nos traz outro procedimento, o do *detalhe*, a peça conotara o fantástico, pois esta denunciará a passagem do tempo, e com seus compassos a mudanças de estado dos personagens, como vemos a seguir:

enquanto soavam as badaladas do relógio, notava-se que os mais arrebatados empalideciam, e os mais idosos e calmos passavam as mãos pelas frentes, como se de súbito se abismassem em confusa meditação ou absorto cismar. Quando, porém, se apagavam os ecos importunos, imediatamente retumbava por toda a sala uma estridente gargalhada; os músicos olhavam uns para os outros e sorriam, como se deles próprios, do seu nervosismo e da sua insensatez, sorrissem, [...]; mas, passados sessenta minutos [...] o relógio batia de novo as suas badaladas sinistras, e produzia-se a mesma estupefação, o mesmo nervosismo e a mesma meditação que anteriormente. (POE, 1842, p. 444-445).

Diferente do *objeto mediador*, que é trazido consigo pelo personagem, atestando que esteve este em outra dimensão, o relógio com suas badaladas não carrega consigo sozinho o efeito fantástico ou mesmo atesta a sua existência ou ainda a suspende quando não está tocando,

já o *detalhe*, encaixa-se perfeitamente, porque denota as mudanças de escala, do festejo desenfreado para as pausas cheias de angústia.

Dando prosseguimento na análise, temos um gosto do monarca pela *figuratividade* no décimo e décimo primeiro parágrafo, pois seu gosto peculiar, cria um efeito fantástico, quase etéreo a seus convidados:

Os gostos do Príncipe eram sem par. Tinha um olho apuradíssimo para cores e efeitos. [...] Ele próprio dirigira, em grande parte, as ornamentações das sete salas, por ocasião desta grande festa; e fora o seu gosto que dera caráter aos mascarados. Fiquem certos de que eram grotescos. Havia cintilações, refulgências, mordacidades e fantasmas — muito do que depois se viu no Hernani. Havia muita coisa bela, muita coisa frívola, muita coisa extravagante, alguma coisa terrível [...]. Para um lado e para outro, nas sete salas, deambulava uma multidão de sonhos. E estes — os sonhos — entravam e saíam, como que torcendo-se, revestindo-se da cor das salas, e fazendo com que a desastinada música da orquestra parecesse como que o eco dos seus passos. (POE, 1842, p. 445).

O tema da *loucura* parece primeiramente ligado ao gênio peculiar do personagem, não sendo esse louco, mas um tanto excêntrico, “Havia quem o considerasse doido. Os que mais com ele privavam sentiam que o não era. Era necessário ouvi-lo, vê-lo e tocá-lo para se ter a certeza de que o Príncipe não era doido”. (POE, 1842, p. 445).

Seguindo, no décimo terceiro parágrafo temos mais uma vez, agora desacompanhado, o tema *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*, evocado pela seguinte passagem, “[...] a noite vai já muito alta, e é de um rubro mais carregado a luz que dos vitrais cor de sangue agora cai; o negrume dos estofos aterra [...]”. (POE, 1842, p. 446).

Do décimo quinto ao décimo sétimo parágrafo, temos a introdução do estranho visitante, percebido somente na alta noite devido às longas badaladas do relógio. Sua inserção nos traz o tema *a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*. A longa referência a seguir é necessária para que seja abarcado em sua totalidade o supracitado sistema temático, vejamos:

[...] muitas pessoas da turba foliona tiveram ensejo de dar pela presença de um mascarado que até aí a atenção de ninguém atraía. E, como logo de boca em boca se divulgasse a surpreendente nova, de toda a assistência se ergueu um zunzum, um murmúrio expressivo de repúdio e surpresa — e, por fim, de pasmo, de horror e de asco. Numa assembleia de fantasmas como aquela que descrevi, é lícito supor que nenhuma aparição banal daria causa a tamanha excitação. [...] o mascarado em questão excedera tudo o que se poderia conceber e transpusera mesmo as indefinidas barreiras do decoro do Príncipe. Toda aquela gente, efetivamente, parecia agora sentir profundamente que no traje e no porte do intruso nem havia espírito nem propriedade. Era alto e magro e embrulhava-se, da cabeça aos pés, numa mortalha funerária. A máscara que lhe ocultava a cara tinha as feições rígidas de um cadáver, imitadas com tal perfeição, que o mais atento exame teria dificuldade em perceber o logro. [...] O mascarado, porém, levava o seu atrevimento até o ponto de assumir a forma e o tipo da Morte Vermelha! A mortalha que o envolvia estava pintalgada de sangue — e a

sua ampla frente, tal qual como a cara, estava toda salpicada com o horror escarlate. (POE, 1842, p. 446-447).

Nos parágrafos décimo oitavo e vigésimo segundo, temos um gosto pelo cênico, ao descrever o andar audaz da aparição em meio aos carnavalescos, assim como a perseguição de Próspero ao invasor, o que nos remete a *teatralidade*:

[...] esta figura espectral (que com um movimento lento e solene, como que para mais realce dar ao seu papel, passeava por entre os valsantes), [...] ele seguia ininterruptamente o seu caminho, com o mesmo passo solene e cadenciado que desde o princípio o distinguira: passou da sala azul para a purpúrea — da purpúrea para a verde — da verde para a cor de laranja — desta para a branca — e desta para a roxa, sem que o mínimo gesto o detivesse. (POE, 1842, p. 447-448).

O tema *loucura* retorna mais uma vez, agora devido a fúria ensandecida do monarca, pois quando o espectro passou ao seu lado, o personagem ficou imóvel, pelo seu acesso raiva e vergonha por sua covardia:

[o príncipe Próspero], se precipitou em desabalada correria através das seis salas [...]. Brandia no ar um punhal, e havia chegado, no ímpeto da perseguição, até cerca de um metro do fugitivo quando este, havendo atingido o extremo da sala de veludo negro, parou de repente e fez frente ao seu perseguidor. (POE, 1842, p. 448).

No vigésimo quarto parágrafo, igualmente a uma cena teatral, ao passo que o personagem é “golpeado” pelo vilão, sinaliza a ação com um único bramido, e o tintilar da queda do punhal no assoalho do teatro nos brinda com o procedimento narrativo da *teatralidade*, “Ouviu-se um agudo grito — e o punhal caiu, cintilando, no tapete negro, sobre o qual, um instante depois, tombava, prostrado de morte, o Príncipe Próspero...”. O fato de o príncipe sequer ter sido tocado nos traz a *passagem de limite e de fronteira*, em razão de estar frente a frente com a aparição o faz morrer, logo, as leis naturais se desfazem. (POE, 1842, p.448).

No vigésimo quinto parágrafo e uma pequena parte do vigésimo sexto, dispomos de dois temas e dois procedimentos narrativos. O tema da *loucura* faz sua última aparição, devido ao descontrole dos foliões, que após ouvirem o grito de Próspero adentram com fervor a sala negra. Novamente na figura do espectro, dispomos do tema *a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível*, e em sua tutela há o sobrenatural, onde a *passagem de limite e de fronteira* se faz presente, em último, temos o *objeto mediador*, uma vez que ao segurarem a mortalha e máscara do ser ali presente, atestam em definitivo o seu caráter sobrenatural:

Então, acicatados pela desvairada coragem do desespero, os cortesãos irromperam em tropel pela sala negra, e, agarrando o mascarado, cujo alto vulto se quedara, ereto e imóvel, na sombra do relógio de ébano, arquejaram de inexprimível horror ao verificarem que, por baixo da lúgubre mortalha e da macabra máscara que seguravam com violenta sanha, nenhuma forma tangível se encontrava!... Reconheceu-se então a presença da Morte Vermelha [...]. (POE, 1842, p. 448).

Ainda no vigésimo sexto parágrafo, manifesta-se a *teatralidade*, como em uma peça, um a um dos foliões caem “mortos nas salas, orvalhadas de sangue, onde tumultuara a sua orgia. E a vida do relógio de ébano terminou quando o último exalou o seu suspiro derradeiro”. Antes de concluir, dispomos de um pouquinho mais de *teatralidade*, como o fechar das cortinas em uma peça “Apagaram-se as chamas das trípodas”. O tema o *nada* é o que nos restara da trama, junto “as trevas, as ruínas e a Morte Vermelha firmaram sobre tudo o seu domínio ilimitado...”. (POE, 1842, p. 448).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Romantismo foi um período bastante frutífero para narrativas fantásticas, e no caso de Poe, temos em último seu caráter mais aterrador, pois o autor estadunidense mergulha no mais profundo abismo da psique humana, emergindo com o que gostamos de deixar no fundo, escondido da vista até de nossos entes queridos.

Esta característica de decadência e primitivismo romântico do escritor, atrai a atenção de vários escritores europeus. E nessa correlação entre continentes, possivelmente foi na América que os temas da ansiedade e insegurança psíquica apareceram primeiramente, comenta VanSpankeren, antecipando-se até a Europa, isso dá-se pelo fato de que no velho continente as estruturas sociais eram mais consolidadas, o que lhes davam uma segurança psicológica maior, entretanto na América, não existia essa base para dar tal segurança, de forma que cada indivíduo tinha que cuidar e forma a si mesmo. É nesse momento que surge Poe, pois o literato expressa com precisão o lado oculto da busca por esse sonho e o preço cobrado, a angústia, a solidão e a loucura, característica inerente aos personagens do modo fantástico. E não há melhor exemplo de personagem perturbado que Natanael de *O homem da areia* de E.T.A Hoffmann.

Partindo para as teorias. Na tutela de Todorov vimos que o fantástico se restringe alguns escritos selecionados pelo ator, de fato ele não teria como abranger a miríade de escritos fantásticos, onde há a manifestação do excepcional, sendo ele cognoscível ou não, entretanto, fechar-se na seleção de trechos para ressaltar a ocorrência do insólito e somente a esse faixa, é limitar o modo literário.

Fazemos uso da seleção de trechos, no entanto, o teórico búlgaro-francês enquadra a passagem para capturar uma momentânea hesitação, nós não, porque tratamos as devidas passagens do escrito com procedimentos e temáticas narrativas, abrangendo o conto como um todo, pois o fantástico é uma forma de contar e não um gênero literário.

O que nos traz a conclusão do presente trabalho, pois ter a literatura fantástica como um gênero literário e não um modo é reduzir o seu alcance, campo esse de uma vasta literatura que subverte a realidade, que levanta toda uma estética de bases que criam a incerteza, literatura que nos acompanha desde os primórdios, pois essa é fruto de nossa imaginação. No entanto, quando a consideramos pelo modo fantástico, a ampliamos, alargamos o seu escopo de análise, já que no modo fantástico não há a limitação de época ou a emparedar entre um gênero e outro para termos a sua definição, no modo, podemos usufruímos da compreensão de como o fantástico se constrói na narrativa e como se dá seus efeitos.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette**. In: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974. p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo: PUC, 2012. p. 2-4.

BITTENCOURT, Ana Paula Sloboda. **A Ambientação em “A Máscara Da Morte Rubra” de Edgar Allan Poe**. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2006. p. 11. Disponível em: <https://www.anica.com.br/files/a-ambientacao-em-a-mascara-da-morte-rubra-de-ea-poe.pdf>. Acesso em: 24 de fev. 2021. p. 11.

BRADLEY, Sculley; BEATTY, Richmond; LONG, E. Hudson. **American Tradition in Literature**. Vol. I. United States. Ed Norton. 1956. p. 188. Disponível em: <https://archive.org/details/americantraditio00brad>. Acesso em: 5 de jan. 2021.

CAMARINI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. p. 7-103.

FARIAS, José Carlos Pereira de. **A queda da casa de Usher: O Fantástico e suas fronteiras**. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2016. p. 12-13. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/2624/1/JCPF20102017.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2021.

FREUD, Sigmund. **O inquietante**. História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 330-376.

FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **Fantástico: Modo**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em 16. Jan 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A Literatura fantástica: Gênero ou Modo?** Revista Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Paraná, v. 26, 2013. p. 24-28. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em 15 de jan. 2021.

HUIZINGA, Johan. A imagem da morte. In: **O outono da Idade Média**. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 231.

LISBOA, Adriana. Drácula. In: **Mestres do Terror**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 277.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 17.

POE, Edgar Allan. A Máscara da Morte Vermelha. In: **Contos**. Centaur Editions, 2015. p. 442-448.

_____. **Tales of the Grotesque and Arabesque**. In: WIKISOURCE, the free library that anyone can improve. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Tales_of_the_Grotesque_and_Arabesque. Acesso em: 15 de jan. 2021.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 70.

ROAS, David. **La Amenaza de lo Fantástico**. David Roas, org. Teorías de lo Fantástico. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 29-61.

TODOROV, Tzvetan. **The Fantastic**: A Structural Approach to a Literary Genre. Translated by Richard Howard. Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1973.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. 2o ed. Washington. Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994. p. 28-43.