

revista  
*fantástica* 451



*Especial*  
**Horror**

#PRIMAVERA 2019

4

EDITORIAL

DEBORAH HAPP

7

*Entrevista com Cecília Rosas:  
Era uma vez uma mulher que  
tentou matar o bebê da vizinha*

15

*Entrevista com  
Ana Cláudia Aymoré Martins:  
Frankenstein*

24

*As boas maneiras e o feminino  
no horror: luta de classes,  
homossexualidade  
e a monstruosidade na gravidez*

46

ANA PAULA SANTOS

*O lado sombrio da literatura  
brasileira oitocentista: uma análise  
das narrativas de José de Alencar,  
Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa  
de Azevedo Castro*

56

JESSICA REINALDO

*O vampiro e suas representações na  
literatura antes de Drácula*

68

EDNELSON JOÃO RAMOS E  
SILVA JÚNIOR

*Zumbis como corpos dissidentes em  
In the Flesh, de Dominic Mitchell*

63

JEANNE CALLEGARI

*Carmilla: a longa vida da vampira  
de Karnstein*

85

RESENHAS

LUANA BOTELHO

*Ode e crítica ao mestre do horror  
se misturam em A balada  
do Black Tom*

YOLANDA MORETTO

*Carrie, a estranha, de Stephen King*

91

GUILHERME GONTIJO FLORES  
E RODRIGO TADEU GONÇAL

*O urubu*

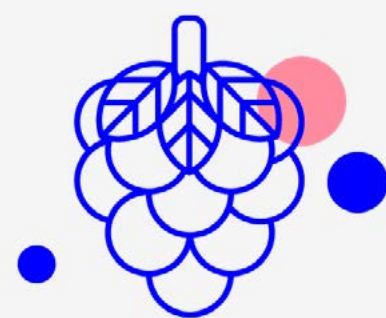
133

*Expediente fantástico*

134

Área 451





# Editorial

*por Deborah Happ*

---

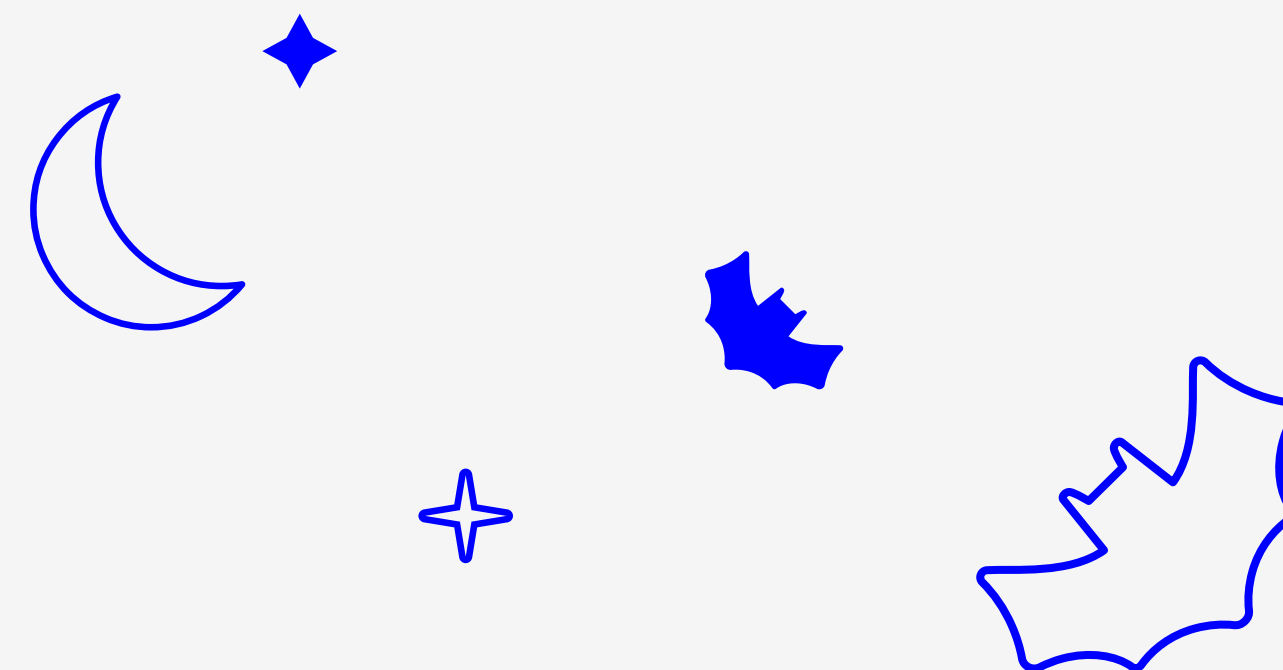
Ao contrário de 1816, o ano sem verão, 2018 pareceu um verão interminável. Mary Shelley demorou dois anos para colher os frutos do seu inverno sem fim e, para comemorar o 200º aniversário de publicação de Frankenstein, a Revista Fantástica 451 decidiu trazer sua primeira Edição Especial, desta vez inteiramente sobre horror. Ou será ficção científica? Ou será que os gêneros (literários ou não) realmente fazem alguma diferença?

Mas o que é falar de horror em um país onde empresas milionárias soterram pessoas, paisagens e monumentos históricos sem a devida punição? Onde se assassinam e torturam jovens e crianças negras indiscriminadamente dentro de supermercados? Onde mulheres são obrigadas a carregar fetos que não desejam durante nove meses inteiros? Onde o governo insiste em envenenar toda a comida da população?

Será que zumbis, lobisomens e vampiros não são historinhas infantis perto dos monstros que enfrentamos todos os dias? Ou será que entender as criaturas da ficção nos ajuda a lidar melhor com os medos que nos assombram no cotidiano? Externar a raiva, expurgar o pavor,

transformar todo esse sangue em sumo de amora. Mancha igual, mas fica bem mais fácil de engolir.

Nesta edição, trazemos entrevistas com a tradutora Cecília Rosas e com a pesquisadora Ana Claudia Aymoré, além de artigos e resenhas que acendem uma luz em meio à escuridão. A jornada é difícil, mas não se esqueça de nunca se separar do grupo! 🍷



---

## Deborah Happ

Escritora e roteirista. Formada em Midialogia pela Unicamp. Mestre em Estética e História da Arte pela USP. Autora da novela *Carregue meu Cadáver* e roteirista da websérie *Dilemas de Gente Branca*. Publicou diversos zines e tem contos nas coletâneas *Curva de Rio*, da Editora Giostri, e *Carne de Carnaval*, da Editora Patuá, e nas revistas Raimundo e Gueto.





## Entrevista com Cecília Rosas: *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha*

---

*Liudmila Petruchévskaja é autora octogenária e traz na biografia a história recente da Rússia. Nascida em Moscou em 1938, aos três anos, com um pai perseguido político que abandona a família, é levada para a cidade de Samara. Depois volta a viver em Moscou, onde cursa a universidade. Sua estreia dá-se tarde: somente aos 49 anos, por conta da censura do regime. Hoje, além de ter a obra exaustivamente premiada, apresenta-se como*



cantora, com figurino inspirado em cabarés, dona de grandes olhos redondos e nariz proeminente na pele clara. Na Flip de 2018, foi destaque em redes sociais quando cantou Besame mucho. Em entrevista a O Estado de S. Paulo (3/02/2018), resumiu sua jornada de escritora por muitos anos: "escrevi principalmente à noite. Um marido, três filhos, depois uma mãe com paralisia. Tinha que alimentar todos, realizar as tarefas domésticas, lavar a louça, lavar a roupa, cuidar dos filhos, escrever contos para eles à noite (tenho mais de 300 contos)." Ao ser inquirida sobre sua veia cômica e temas escuros, resume: "O mundo era assim para a mulher soviética". Uma artista resistente aos tempos que agora está traduzida ao português pelas mãos da experiente Cecília Rosas, que possui no currículo obras de Dostoiévski, Púchkin e Svetlana Aleksievitch.

*Liudmila Petruchévskaja não é estranha ao Brasil. Com um filho que mora em São Paulo, a autora já visitou o país algumas vezes — a última delas para participar da Flip, em 2018. Mas esta é a primeira vez que sua obra é publicada aqui. Como foi a recepção a este trabalho?*

Me parece que a recepção em geral foi boa. Não fiz uma busca exaustiva; do que me chegou senti que o livro teve leitores muito entusiasmados e alguns meio indecisos. Fiquei me perguntando se isso tinha a ver com esse lugar estranho da obra de Petruchévskaja no cânone: talvez por ela não se filiar tão claramente a algumas linhas mais conhecidas do gênero por aqui, algumas pessoas tenham sido surpreendidas.

Além disso, teve também a participação dela na FLIP e as performances, que contribuíram na composição do personagem meio *sui generis* da autora.

*No conto "Tem alguém em casa", a personagem nota que o poltergeist em seu apartamento "se esconde e não bate, não faz baderna, não provoca incêndios" e que a geladeira não pula pelo local, ou seja, não se comporta conforme a ideia geral que temos de um poltergeist, muito vinda de uma tradição outra, como a do filme de 1982. Podemos, de alguma forma, estender essa comparação a todo o livro de Petruchévskaja, isto é, embora vendido e geralmente colocado na estante*

*"horror/terror", a obra pode ser lida como recontagem, reinvenção e criação de fábulas e contos-de-fada, indo pela linha do cautionary tale. Nesse sentido, como você vê essas possíveis "classificações" para o livro?*

Acho interessante traçar essa diferença entre tradições do terror/horror mais barulhentas, por assim dizer. Realmente, a autora joga com aproximações com contos de fada e terror — isso fica explícito no subtítulo do livro, que é, aliás, o título do original: "histórias e contos de fadas assustadores", e me parece que muitas vezes fica mais no terreno dos contos de fadas. O termo em russo é *zkaska*, um termo difícil de traduzir que abrange contos de fada, histórias populares, *causos*, contos maravilhosos: é nessa dimensão que os contos do livro se desenvolvem. Não me lembro onde li que há muito ali da lenda urbana, das histórias assustadoras que contamos para os amigos numa noite de conversa, e que é um gênero bastante difundido. Uma pessoa próxima me contou que a mãe prontamente identificou os contos com histórias que ouvia no sítio em sua infância em Portugal.

Sobre serem *cautionary tales*, me parece que essa categoria se refere a histórias com um conteúdo moral definido, em que o personagem é punido por desrespeitar uma regra, e sua punição serve de exemplo para o leitor/ouvinte. No caso dos contos da Petruchévskaja, não vejo exatamente essa estrutura. Tenho a impressão de que as forças que se abatem sobre os personagens são mais amorais, e possivelmente eles próprios não poderiam evitá-las. Às vezes, parecem nem querer evitar.

*As personagens de Petruchévskaja levam uma morte muito ativa: fazem declarações de amor, ajudam a encontrar carteirinhas do partido e corpos perdidos, recebem visitas. O óbito não as silencia. E alguns recursos narrativos aprofundam esta flexibilização da nossa ideia da morte. "Uma vez uma menina foi morta, mas depois foi ressuscitada", diz "A casa da fonte". "Uma mulher tinha um filho que se enforcou", o que logo se revela um ato não definitivo, é a abertura de "O milagre". Ponto de partida nestes dois contos, a própria morte se torna suspensa, revogável. Seria possível pensar este tipo*

*de construção em relação à memória das guerras e da escassez, com suas perdas, que atravessa a história russa?*

Pois é, acho fascinante essa fluidez entre o mundo dos vivos e dos mortos nos contos: tem hora que aparece um personagem novo e a gente fica pensando se ele estará vivo ou não. Os tradutores da edição americana têm um bom *insight* quando dizem no prefácio que os personagens do livro estão em grande parte enlouquecidos pela dor de um luto intenso; as histórias narradas têm muito desse momento em que perdemos alguém próximo,

mas sentimos que a pessoa continua ali, inexplicavelmente. Quando estava traduzindo, me ocorreu que a figura do fantasma é isso: essa presença que permanece mesmo depois da morte, às vezes por muito tempo, o lapso de achar que vimos a pessoa falecida andando na rua, essas coisas.

»Um dos traços da originalidade da obra é abordar essas tragédias coletivas do ponto de vista do fantástico«

Um dos traços da originalidade da obra é abordar essas tragédias coletivas do ponto de vista do fantástico: as tragédias que aconteceram por ali não recebem

o tratamento mais usual da não-ficção, mas são reelaborados em outros gêneros como terror, zumbis ou narrativas de catástrofe.

*Em “A Vingança”, Raia e Zina dividem um apartamento em harmonia, até o momento em que uma delas, com uma calma resignada, decide matar o bebê da outra. A história pode ressoar medos que nascem da divisão involuntária do espaço privado, mas os envolve com uma segunda camada: é a inveja da gravidez de Zina que move o desejo de Raia. Gostaria que você falasse um pouco sobre a tessitura deste conto, considerando o belo final em que as personagens, mulheres, abordam a culpa: “Então você não tem culpa, não tem culpa de nada,*

*ninguém pode provar isso. Mas eu também não tenho culpa. Estamos quites”.*

A inveja e o ciúmes são temas muito comuns dos contos de fadas, não é? Eu vejo esse conto como uma aproximação moderna do motivo da irmã (ou meia-irmã) invejosa que aparece em Cinderela, por exemplo, inclusive na exploração do trabalho doméstico. Só que nesse caso, temos mais acesso ao ponto de vista da irmã malvada. Gosto que a autora tenha depurado todos os outros personagens: não tem madrasta nem príncipe, o próprio pai da criança não aparece. Sobra o castelo, ou seja, a disputa pelo espaço onde vivem, e a relação entre as duas.

Sua pergunta me fez pensar que a calma está dos dois lados, não é? Zina também trama o plano de vingança com frieza, ou ao menos é o que parece pelo jeito como ela revela tudo.

*Em “A nova família Robinson: Uma crônica do fim do século XX”, uma família foge de uma ameaça. O cerco aos personagens começa com o perigo às suas costas, que os faz deixar a cidade rumo à floresta, e se completa com o clima inóspito e a vida autônoma, que impõem o aprendizado de novas técnicas. Em uma conversa, você comentou este conto à luz do sobrevivencialismo, tema que tem se difundido com notícias sobre o movimento afroviabilista e uma adesão de membros da elite do Vale do Silício. Você poderia comentar um pouco sobre este ponto e também outras possíveis chaves para a leitura pensando que, além de um título muito sugestivo, o conto nunca revela a real ameaça?*

O título do conto cita um filme dos anos 1960, depois transformado em série de TV, em que uma família vai parar num lugar isolado e tenta recriar uma espécie de civilização (a referência a Robinson Crusoe é bastante clara). E, como indica o subtítulo, nesse conto a autora acena para uma recriação de uma das tragédias mais recentes da região — talvez a queda da União Soviética — em chave fantástica, sem deixar claro o que está acontecendo. Os personagens do conto em geral, mais em particular a narradora, estão convencidos de que há um perigo real, já a narrativa



deixa em suspenso se realmente se trata de uma situação de desagregação social ou uma paranoia coletiva daquele grupo. A pesquisa para esse conto acabou me levando a páginas de sobrevivencialistas, um rolê que eu desconhecia totalmente. Dizer que

»Esse livro (...) é dedicado ao amor — mais precisamente, dedicado às várias ocorrências do amor, começando pelo quase infantil, desesperado e eterno, e terminando com o amor sensato e sábio, disposto a tudo, que perdoa e salva«

peira em alguns contos, e a aproximação a uma certa narrativa oral nos dois casos. Em *A guerra não tem rosto de mulher*, a narradora diz: "Penso no sofrimento como o grau mais alto de informação, diretamente conectado

movimento já é uma extrapolação, mas acho que há paralelos no sentimento de fim de mundo experimentado pelos personagens e o momento de agora. O sentimento de que estamos vivendo um mundo pós-catástrofe está tão presente que o conto segue se renovando.

*Você também traduziu as obras A guerra não tem rosto de mulher (Companhia das Letras, 2016) e As Últimas Testemunhas (Companhia das Letras, 2018), da ganhadora do Prêmio Nobel, Svetlana Alexievich. Seria possível apontar algumas relações entre as duas escritas e autoras?*

Acho que são autoras muito diferentes. Não posso falar sobre a obra de não-ficção de Petrushévskaja, porque li uns fragmentos; mas em relação ao livro publicado no Brasil, me parece que elas destoam muito em termos de tom e tratamento. Há semelhanças entre o clima de catástrofe que

ao mistério. Ao mistério da vida. Toda a literatura russa fala disso." Nesse ponto realmente há uma aproximação, mas as respostas são diferentes: Svetlana mantém o tom grandioso e bastante cheio de esperança, apesar de todas as desgraças que são contadas ali. Eu diria que na obra dela há respiros, possibilidades de saída. Já Petrushévskaja está mais interessada em permanecer na estranheza dos acontecimentos, sem nomeá-los, e isso cria uma atmosfera mais sombria.

*Na Flip de 2016, Svetlana Aleksievitch encerrou sua participação na mesa dizendo que, após a série Vozes da Utopia<sup>2</sup>, seu próximo tema seria o amor — "Acho que tudo o que eu tinha a dizer sobre a guerra eu já disse nos meus livros. E, como autoproteção, eu estou buscando novas ideias e achei um tema sobre o amor. Amor da parte das mulheres, amor dos homens. Mas vou dizer que é uma certa guerra: não posso dizer que este assunto é muito fácil de se tratar também"<sup>3</sup>. Lembrei disso ao ler esta abertura em Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha: "Este livro de Liudmila Petrushévskaja é dedicado ao amor — mais precisamente, dedicado às várias ocorrências do amor, começando pelo quase infantil, desesperado e eterno, e terminando com o amor sensato e sábio, disposto a tudo, que perdoa e salva. A escritora, ao que tudo indica, conhece uma grande quantidade de histórias, e às vezes são quase contos de fadas com final feliz, mas às vezes parecem velhas baladas nas quais o único que resta de imortal é o amor". Pensando ainda no encontro dessas duas autoras, Svetlana e Liudmila, queria que você falasse um pouco sobre qual é o papel do amor nesses casos: o amor que se apresenta como possibilidade, após o horror histórico, e o que existe no meio do horror como gênero literário. Eles se relacionam?*

É curioso que Svetlana volte a esse tema, porque de certa maneira isso já estava presente na obra dela desde o começo. No primeiro livro, *A guerra não tem rosto de mulher*, a autora já diz: "O caminho é um só: amar o ser humano. Compreendê-lo pelo amor." Acho que nos dois livros o amor é visto como uma força redentora, ainda que, por si só, ele não solucione muita coisa. Mas parece ser uma das forças motrizes por trás dos personagens, nos dois casos. 🇧🇷

---

<sup>1</sup> Movimento sobrevivencialista negro.

<sup>2</sup> Ciclo que compreende as obras de *A guerra não tem rosto de mulher* (Companhia das Letras, 2016, tradução de Cecília Rosas) a *O fim do homem soviético* (Companhia das Letras, 2016, tradução de Lucas Simone).

<sup>3</sup> Flip 2016, Encontro com Svetlana Aleksievitch. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=d94i6wd\\_nGO](https://www.youtube.com/watch?v=d94i6wd_nGO)

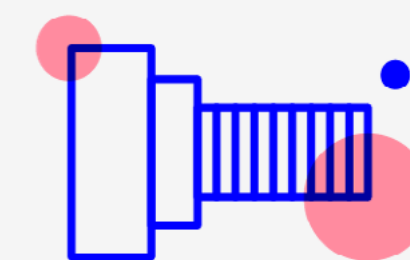
---

## Cecília Rosas

Cecília Rosas é tradutora, mestre e doutoranda em Literatura e Cultura Russa pela USP, com pesquisa sobre a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak. Trabalhou como editora assistente na Editora 34 e integrou a Revista Geni. Atualmente, faz parte do coletivo editorial feminista Sycorax, responsável pela tradução brasileira de *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici (Elefante, 2017).

Traduziu e organizou os volumes *Noites egípcias e outros contos*, de Púchkin (Hedra, 2010), e *O ladrão honesto e outros contos*, de Dostoiévski (Hedra, 2013). Também fez parte da equipe de tradução da *Nova antologia do conto russo (1792-1998)* e da *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*, organizadas por Bruno Gomide para a Editora 34 (respectivamente em 2011 e 2013).

Entre suas traduções mais recentes estão *A guerra não tem rosto de mulher* (Companhia das Letras, 2016) e *As últimas testemunhas* (Companhia das Letras, 2018), ambos de Svetlana Aleksievitch; *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha*, de Liudmila Petrushévskaja (Companhia das Letras, 2018) e *Viagem sentimental*, de Viktor Chklóvski (Ed. 34, 2018).



# Entrevista com Ana Cláudia Aymoré Martins: *Frankenstein*

---

*A Fantástica 451 conversa com Ana Claudia Aymoré Martins, especialista em literatura gótica, sobre Frankenstein, ou o Prometeu Moderno, de Mary Shelley, e como a obra continua atual até hoje.*

*Em 2018, Frankenstein completou 200 anos de publicação. A obra ainda continua relevante, dentro do contexto do século XXI? E no Brasil?*

Não há dúvida de que, por vários motivos, *Frankenstein* é um daqueles casos especiais na literatura em que personagens e temas levantados por uma obra específica desdobram-se para muito além da narrativa original, transformando-se numa espécie de “mito literário”, alimentando o imaginário coletivo. Na realidade, penso que talvez seja o primeiro mito essencialmente moderno, que pode ser lido e traduzido de múltiplas formas, revelando os limites e aspectos problemáticos dessa mesma modernidade capitalista, imperialista, racista e patriarcal.



»neuroses coletivas que o transforma [o outro] em bode expiatório e projeção dos nossos medos, os quais, a depender da época, podem ser as bruxas, os vampiros, os judeus, os possessos, os comunistas, os terroristas muçulmanos, os leprosos, os alienígenas.«

A derrocada do projeto prometeico de Victor Frankenstein, de domínio absoluto sobre a natureza e a vida, revela, com uma singular perspicácia para uma obra escrita no início do século XIX, os problemas da imposição de uma lógica centrada na razão iluminista e no individualismo burguês, e de como essas ambições desmedidas podem acarretar a liberação de forças incontrolláveis que se voltam de forma brutal sobre o próprio sujeito. A tragédia que se abate sobre o cientista imaginado por Mary Shelley decorre, como sabemos, não de uma perversidade natural do monstro, mas do egoísmo desse cientista, de sua irresponsabilidade ética e da incapacidade de deixar de ver sua criatura como objeto para passar a vê-la como um ser vivo (por isso, nos parece a princípio um tanto inconsistente, na economia do texto de Mary Shelley, o mesmo indivíduo que tinha

sangue-frio o suficiente para saquear tumbas e percorrer necrotérios em busca de material para seu experimento, e depois juntar, com prazer mórbido, essas partes, ter uma crise nervosa no momento em que sua criação chega ao clímax, e anima-se diante de seus olhos). Numa das passagens mais célebres do livro, a criatura declara ao cientista: “Criador insensível e sem coração! Dotou-me de percepções e paixões e depois dispensou-me como um objeto de escárnio e horror da humanidade!”

Esse seria apenas um dentre tantos aspectos que tornam a obra extremamente relevante no contexto atual. E, no caso brasileiro, diante de uma assustadora escalada de discursos de intolerância e profunda misantropia, da ignorância deliberada, por parte da sociedade,



da necessidade cada vez mais evidente de se refletir sobre o que é considerado simplesmente como escória a ser explorada, consumida ou descartada (de objetos materiais a ecossistemas inteiros, passando, é claro, por outras pessoas), eu diria ser, nos tempos em que vivemos, uma leitura obrigatória.

*Muito se discute a respeito da especificidade dos gêneros da literatura fantástica. Na sua opinião, Frankenstein é uma obra de ficção científica ou de horror gótico? Qual a relevância de a encaixar em uma das duas classificações? Isso nos traz alguma diferença de leitura ou de análise?*

Prefiro considerar *Frankenstein*, para alguns dos pressupostos de análise, como uma obra fundadora da ficção científica contemporânea. E isso não apenas porque ela dialoga com debates científicos ou pseudocientíficos do seu próprio tempo (como a eletricidade, o mesmerismo e o galvanismo), mas, principalmente, pelas reflexões especulativas e distópicas que sua leitura permite e que irão se desdobrar em incontáveis exemplos da ficção científica posterior. As narrativas do horror gótico, que surgem na segunda metade do século XVIII, e cujo sucesso avança até o século XIX, no contexto do romantismo, estão, na minha opinião, profundamente conectadas ao que Fred Botting, um estudioso do gênero, chama de “retorno perturbador do passado sobre o presente”, semantizado nesses textos através de signos como os do fantasma, do castelo medieval, da masmorra sombria e do corredor interminável, o que representaria a incerteza romântica acerca da superação de uma “era das trevas”. Em *Frankenstein*, pelo contrário, os temores parecem associar-se mais a uma angústia em relação ao futuro (como nas ficções distópicas subsequentes), engendrada por uma crítica não da irracionalidade, mas do excesso de razão. Apesar de muitas apropriações posteriores do romance de Mary Shelley (sobretudo aquelas feitas pelo cinema e, mais atualmente, pela televisão e redes de *streaming*) passarem a ambientá-lo num cenário francamente gótico (opaco, misterioso, sombrio), os próprios espaços narrativos fundamentais de *Frankenstein* — o laboratório, os Alpes nevados, o Polo Norte desbravado pelo navio comandado pelo capitão Walton — ou são tecnológicos ou, quando espaços naturais, marcados pela claridade e visibilidade.

Por outro lado, considero que *Frankenstein*, como tantas obras literárias de grande relevância, não deve se resumir ao enquadramento num “gênero”: neste caso talvez o apego excessivo a uma classificação formal seja, em alguns aspectos, mais limitante do que proveitoso. Algumas das análises do romance que mais aprecio, como a de Jack Halberstam em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), partem da hipótese, bastante bem fundamentada, de que a obra de Mary Shelley se alinharia aos demais textos góticos seus contemporâneos. É possível que, como muitos outros exemplos da literatura, *Frankenstein* seja, como a figura do monstro que o celebrizou, uma costura de diferentes partes, e essa característica de hibridizade seja um dos aspectos que contribuem para a aparente inesgotabilidade de suas possibilidades de interpretação.

*Um dos temas da obra é o corpo, principalmente o corpo marginalizado. Como você entende que Frankenstein aborda esse tema? Existem outras formas de discutir essas questões pelo viés do fantástico, especialmente no contexto atual?*

O tema central de *Frankenstein* é, de fato, o da monstruosidade. E a palavra “monstro”, *monstrum*, sabemos, deriva etimologicamente do verbo latino *monere*, que significa “mostrar, indicar, apontar, chamar a atenção”. Ou seja: monstro é aquele que revela o que deveria permanecer oculto, visto que desafia as codificações de “normalidade” do senso comum e, conseqüentemente, ameaça as ordenações sociais historicamente constituídas baseadas em hierarquias, conformações e estereótipos de classe, raça, religião, gênero e sexualidade. Como falamos acima, a monstruosidade do monstro de Frankenstein não é um imperativo natural ou intrínseco de crueldade, mas o resultado de sua rejeição, exclusão e marginalização, em primeiro lugar pelo seu próprio criador e, em seguida, por todas as demais pessoas que o encontram, a quem ele se revela em sua aparência singular (por isso que, a princípio, o único ser humano que não o rejeita é o velho patriarca cego dos De Lacey).

Como nos mostra Gregory Claes, em seu *Dystopia: A Natural History* (2017), a monstruosidade é frequentemente um dispositivo de reação e controle de nossa própria inquietude com as questões da singularidade e da diferença.



A identificação do outro como monstro, quando este nos mostra algo que desafia os padrões normativos para os quais fomos socialmente educados, foi (e continua sendo) responsável por neuroses coletivas que o transforma em bode expiatório e projeção dos nossos medos, os quais, a depender da época, podem ser as bruxas, os vampiros, os judeus, os possessos, os comunistas, os terroristas muçulmanos, os leprosos, os alienígenas.

»(...) uma obra fundadora da ficção científica contemporânea (...) principalmente, pelas reflexões especulativas e distópicas que sua leitura permite«

Num ensaio publicado originalmente em 1999<sup>1</sup>, Gayatri Spivak demonstra que as estruturas múltiplas da narrativa de *Frankenstein* inserem, não por acaso, a narrativa da criatura no centro do livro, emoldurada, de um lado e de outro, pelas narrativas de Victor Frankenstein (o cientista) e de Richard Walton (o explorador) — estes, dois personagens-símbolo da formação da sociedade burguesa e patriarcal oitocentista. Essa estrutura revelaria, pois, as mediações e desvios a que o discurso do “outro” se encontra submetido na modernidade ocidental. Além disso, não se pode esquecer, ainda segundo a teórica indiana, que o relato do monstro se estabelece no fato essencial de ele aprender clandestinamente a ser humano, e que esse processo acaba por se

tornar seu traço mais fortemente subversivo, pela profunda consciência que ele passa a tomar de sua situação no mundo e das responsabilidades a que seu criador se evade.

No contexto atual, no qual a desmarginalização e a visibilidade dos sujeitos e dos corpos das pessoas LGBT torna-se, cada vez mais, uma pauta de

fundamental importância para a sociedade como um todo, os gêneros, modos e meios do fantástico têm um papel importante na discussão acerca dessa questão da monstruosidade como traço de normatização e controle social. O desmonte de concepções reacionárias e falaciosas como “ideologia de gênero” e de um essencialismo binário baseado em suposições já superadas pela própria ciência (como a oposição biológica estrita entre masculino e feminino) depende, entre outras coisas, dessa perspectiva oblíqua da ficção, capaz de lançar questionamentos sobre ideias e percepções preconcebidas da alteridade. Para dar apenas um exemplo, temos como uma das releituras fundamentais do mito de Frankenstein no século XXI o filme de Pedro Almodóvar *A pele que habito* (2011), que discute justamente a dominação autoritária do outro através de um processo de transexualização do corpo (imposto como castigo, é importante sublinhar) a um indivíduo cisgênero mantido em cárcere privado — o que remete a uma crítica às visões limitadas e carregadas de preconceitos da transgeneridade como uma espécie de “aberração” monstruosa estranha ao ser “normal” e inaceitável para o funcionamento da sociedade.

*Alguns críticos apontam Frankenstein como marco fundador da ficção científica. Se o gênero foi inventado por uma mulher adolescente, por que hoje ele é visto como território do homem branco? Como as mulheres podem retomar esse protagonismo?*

Não há qualquer razão para que mulheres não escrevam, não sejam publicadas ou lidas, e isso vale para qualquer gênero literário. Pelo contrário: se a escrita feminina (assim como a escrita afrodescendente, entre outros exemplos) demonstra sensibilidades e pontos de vista que hoje podemos observar como extremamente profícuos, isso decorre, em parte, justamente pela aguda consciência de si e do mundo que as diversas formas de silenciamento e dominação que uma sociedade patriarcal, racista e misógina podem engendrar. Talvez as particularidades no âmbito específico da ficção científica sejam decorrentes, de alguma forma, de estereótipos histórico-culturais mais amplos que conduzem a uma relação entre o que seria uma perspectiva “científica” (ou, pelo menos, um interesse com aspectos que dialoguem, de alguma forma, com a ciência



e as tecnologias de uma época) e uma suposta superioridade masculina e branca nesse campo (como sabemos, o velho clichê de se equacionar os homens de origem europeia ao domínio da razão, e as mulheres, assim como os povos não europeus, aos sentimentos irracionais). Não podemos nos esquecer, como dado que ilustra de forma significativa essa questão, de que a misoginia não esteve ausente, na realidade, da gênese de *Frankenstein*: a primeira edição, de 1818, não foi assinada por Mary Shelley; isso, somado à presença, nessa primeira edição, de um prefácio escrito por seu marido, Percy Shelley, e da alusão explícita ao mito de Prometeu, tão caro ao poeta inglês, levou muitos leitores e críticos da época a questionarem a autoria da obra, conjecturando a possibilidade de ser do escritor de *Prometeu libertado*. Esse teria sido um dos motivos pelos quais Mary Shelley, na segunda edição revisada de 1831, escreveu o famoso prefácio que relata minuciosamente os eventos singulares que levaram à criação literária de sua obra-prima.

Entretanto, vejo de forma promissora a ampliação do espaço de/para a escrita feminina, bem como a de autoras e autores de países ditos periféricos, nos dias atuais. Embora a literatura ainda seja um campo de predominância masculina, cada vez mais vemos obras literárias de autoria feminina nas estantes (reais ou virtuais) das livrarias, nas bibliografias de disciplinas universitárias ou nas postagens de leitoras e leitores no Instagram. E isso decorre, me parece, de um movimento que é o resultado da soma de várias linhas de força: na academia, pela formação e desenvolvimento dos estudos feministas e de gênero, que vêm atraindo cada vez mais cada vez mais estudantes e pessoas que pesquisam insatisfeitas com os velhos e desbotados papéis tradicionais de gênero e sexualidade; na sociedade, de uma maneira mais geral, através das iniciativas que partem sobretudo de coletivos feministas, *queer* e de pessoas negras, de grupos de leitura como o Leia Mulheres, de muitas e muitos *booktubers* e, no caso da escrita contemporânea, muitas vezes das próprias autoras, que divulgam e fomentam a leitura de obras de criação feminina, difundindo-as principalmente através das redes sociais; finalmente, de como esses processos anteriores acabam por pressionar o mercado editorial a publicar ou reeditar mais e mais obras de autoria

feminina (e também a inserir em seus quadros mais mulheres editoras, tradutoras, diagramadoras, capistas). O fato de termos, hoje, no campo da ficção científica, um redespertar do público leitor para nomes como Octavia Butler, Ursula Le Guin ou Margaret Atwood é um grande incentivo para que novas autoras no gênero possam também ser publicadas e lidas. Finalmente, vejo também que a desconstrução do preceito de que a escrita feminina interessa apenas para as mulheres — em contraposição a uma pretensa “universalidade” do ponto de vista masculino — vem, lenta, mas progressivamente, atraindo também os homens (principalmente os jovens) a se tornarem leitores mais assíduos de livros escritos por mulheres. 🇺🇸

---

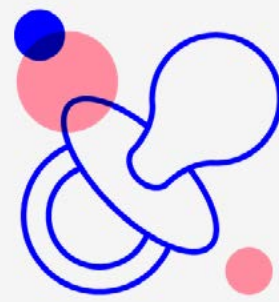
<sup>1</sup> (N.E.) Trata-se do texto *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, publicado pela Harvard University Press.

## Ana Claudia Aymoré Martins

---

Ana Claudia Aymoré Martins é professora do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Ufal. Dedicase ao estudo das ressignificações das experiências históricas pela imaginação literária, sobretudo as construções utópicas/distópicas e as reflexões sobre alteridade.





# As boas maneiras e o feminino no horror: luta de classes, homossexualidade e a monstruosidade na gravidez

por Laisa Ribeiro

---

*Este artigo analisa o filme brasileiro As boas maneiras (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, mostrando como ele trabalha o horror social, com questões de raça e de classe, sua representatividade feminina positiva em relação às mulheres homossexuais, e como o gênero horror pode mostrar a*

*gravidez, com todas as suas abjeções e mudanças consideradas grotescas, como o verdadeiro monstro do filme de horror.*

**PALAVRAS-CHAVE:** GRAVIDEZ • GROTESCO • ABJEÇÃO

O horror social é um dos grandes atributos da parceria entre Juliana Rojas e Marco Dutra. Os cineastas, que se uniram pela primeira vez com o longa *A sombra*, em 2009, trabalham fortemente esse aspecto em seus filmes subsequentes: *Trabalhar cansa*, de 2011, e *As boas maneiras*, de 2017. Como Kim Wilhelm Doria afirma (2016, pp. 75 e 76): “*Trabalhar cansa* faz parte de uma seleta lista de filmes, junto de *O inquilino* e *O som ao redor*, que são responsáveis pelo ressurgimento do gênero horror no cinema nacional, iniciado em 2008 com o retorno de Mojica em *Encarnação do demônio*.”

O autor afirma que há duas frentes nesse movimento de retorno: os filmes militantes e os sociais. Os militantes são os que se propõem a serem filmes abertamente de gênero, com diversas características notáveis do horror, como a trilha sonora angustiante e um cenário lúgubre, a exemplo do filme *O rastro* (2017, dir. João Caetano Feyer). Os sociais, por outro lado, flertam com esses mesmos artifícios, todavia, de uma forma sutil — seu grande diferencial está na forma como trabalham o horror dentro de uma esfera social e econômica, dando ênfase ao que há de aterrorizante na luta de classes vivida pela sociedade brasileira, por suas ansiedades sociais e problemas não resolvidos do passado, como o período escravocrata.

*Trabalhar cansa*, segunda parceria de Rojas e Dutra, trabalhou muito bem a questão de consciência de classe ao mostrar relações patrão-empregado em que o constrangimento e a desconfiança eram predominantes.

O foco era a personagem Helena, membra da classe média que tinha como ambição abrir seu próprio mercado. Contudo, dentro do local físico de sua ambição empreendedora, acontecimentos incomuns começam a ocorrer: há piche espalhado pelo chão, o boneco do Papai Noel liga-se sozinho e o fóssil de um monstro é encontrado dentro das paredes do



Figura 1 - Cena de *Trabalhar cansa*

estabelecimento. Como a pesquisadora Mariana Souto (2012, p. 56) afirma, o filme traz o que foi recalcado, dentro da sociedade brasileira, para assombrar a sociedade burguesa, que fecha os olhos para a desigualdade e o preconceito.

O recalque volta a ser trabalhado em *As boas maneiras*, trazendo mais uma vez o que a sociedade conservadora brasileira quer esconder, como a relação problemática entre patrão-empregado, ainda com fortes resquícios do período da escravidão, e o fato de que duas mulheres podem ter um relacionamento amoroso, inclusive constituindo uma família. Além disso, enfrenta mais um desafio ao evidenciar a monstruosidade presente na vida maternal, durante a gravidez, cuja construção social tece tal episódio como um período de calma e dom natural para todas as mulheres — exemplificado no ditado que afirma que as mulheres brilham e irradiam uma luz especial durante a gravidez. Ao lado de artifícios clássicos do gênero horror — como o suspense, as cenas angustiantes durante a noite e a figura do monstro —, o filme trabalha sua função dentro do horror social denunciando mazelas da sociedade de uma forma sutil.

As relações de classe ficam explícitas logo na primeira cena: Clara, mulher jovem e negra, que não performa feminilidade, está na frente do prédio de Ana para uma entrevista de emprego. Ela é uma figura transgressora, até mesmo seu nome indica isso. Clara remete a uma cor de cujos privilégios ela não compartilha. Os entraves para a sua entrada são grandes: ela precisa passar pela confirmação do porteiro de que ela é uma visita esperada e por duas portas de entrada até adentrar o prédio. A desconfiança permeada por moradias fechadas, como prédios e condomínios, dentro de São Paulo, é evidenciada.

Porteiro: Pode entrar, o elevador de serviço é o da esquerda.

O apartamento de Ana — mulher jovem, branca e rica — é grande, em um bairro nobre de uma São Paulo futurística, cuidadosamente decorado com objetos da cultura *country*, que remetem à origem goiana da personagem. Mais tarde, o espectador descobre que ele foi comprado pela família de Ana, que colocara o imóvel em seu nome. A personagem leva uma vida ociosa. O único lugar que ela frequenta durante sua rotina, e que é mostrado no filme, é uma loja de roupas e sapatos.

Clara, por sua vez, mora do outro lado da cidade. Os diretores fazem questão de construir essa distinção entre os dois locais com a presença de uma ponte fictícia que separa as duas classes. Do outro lado da ponte, Clara vive em um quarto alugado no fundo da casa de uma senhora. Ela precisa entrar escondida, uma vez que o aluguel está atrasado.

A casa é simples e o bairro é nitidamente periférico, com muros grafitados e casas pequenas, muito próximas uma das outras. A personagem é vista subindo um morro antes de chegar à sua moradia, movimento que tem um caráter histórico. Ao longo das primeiras décadas do século XX, a figura da cidade transformou-se: o êxodo rural trouxe novos moradores para o local e a industrialização teve grande impacto ao trazer instalações e situar a classe trabalhadora ao seu redor, enquanto a elite dominante começava a ocupar novos espaços — casos específicos dessa ocorrência em São Paulo são as localidades da Avenida Paulista e de Higienópolis.



Um processo histórico se inicia para que exista uma separação entre a classe trabalhadora e a elite dominante dentro da urbanização da cidade de São Paulo, mesma divisão que será evidenciada na construção do espaço diegético de *As boas maneiras*.

A fim de garantir a separação entre as classes, medidas urbanizadoras foram tomadas para que a classe trabalhadora fosse retirada dos centros e suas moradias derrubadas, com a destruição de cortiços e de estalagens. A atitude é influenciada por uma doutrina que surgia no início do século XX, o higienismo, que propunha que as doenças eram fenômenos sociais e deveriam ser limpadas da cidade, o que incluía a expulsão dos moradores mais pobres do local. Logo, a classe trabalhadora deixou sua antiga moradia e encontrou um novo local para viver nos morros, onde favelas foram construídas.

Por isso, a cena de Clara subindo o morro, à noite, sozinha, segurando seu guarda-chuva e sob parca iluminação é tão emblemática. Enquanto o espectador vê ao longe os grandes e iluminados prédios, que marcam o local onde a elite dominante da cidade se isolou, é possível fazer uma diferenciação entre os espaços, reconhecer uma separação feita propositalmente desde o início do século passado e adotar o olhar crítico dos cineastas sobre esse processo histórico que abala São Paulo, marginalizando classes.

Atraída pelo emprego de babá, Clara vai à entrevista de emprego. Ana mostra seu desinteresse e sua desconfiança ao notar que Clara não veio de uma agência e sua única referência é a senhora que lhe aluga o quarto. Todavia, ao demonstrar efetivamente suas qualificações profissionais ao ajudar Ana durante um momento repentino de forte dor, ela é escolhida para o emprego.

A questão de raça fica ainda mais explícita na relação patrão-empregado presente, inicialmente, entre as duas personagens. Clara se candidatou apenas para ser babá, como dizia o anúncio, mas, quando aceita o emprego, Ana lhe conta que ela precisará cozinhar e limpar a casa. Tal relação de



Figura 2 - Clara caminha por seu bairro, local periférico

empregada doméstica que trabalha basicamente em troca de moradia remete à situação escravocrata vivida pelo Brasil. Apesar de receber um salário, Clara é tratada como um ser que precisa servir Ana de todas as formas. O próprio título aponta o fato de que Ana fez aulas de etiqueta, aprendeu as boas maneiras e pergunta se Clara as conhece. Evidentemente, aulas de etiqueta são voltadas apenas para a classe privilegiada economicamente – Clara não aprendera exercícios de postura como Ana.

Quando Clara precisa acender a lareira e demora a entender como ligá-la, Ana perde a paciência e informa, de maneira humilhante, qual botão ela precisa apertar. Clara, no início do filme, precisa usar um avental, colocar o sapato no pé de Ana durante as compras, montar o berço e até mesmo pintar o quarto do bebê que irá nascer. Toda essa relação remonta à época em que as mulheres brancas deixavam os cuidados de seus filhos com as amas de leite, mulheres negras e escravas.





Figura 3 - Clara precisa usar um avental como sinal de servidão

Ana: É o seguinte, Clara: eu preciso de alguém pra dormir... pra dormir aqui. E pra me ajudar com a casa, com a comida.

Clara: Não era só pra babá?

Ana: Sim, mas, pelo menos até a criança nascer, eu vou precisar de ajuda pra cuidar da casa. É difícil cuidar de uma casa desse tamanho sozinha.

Clara: É, é grande...

Ana: Mas eu penso que depois de você começar a tomar conta da criança, eu penso em chamar alguém pra dividir o serviço.

A relação só vai se humanizando quando as duas paulatinamente descobrem um afeto amoroso entre si. A partir daí, Clara passa a comprar roupas, para de usar o avental e é tratada com carinho por Ana, que lhe pede para tirar fotos com ela e faz confissões. Em seu aniversário, Ana senta-se no colo de Clara e afirma: “É tão bom estar perto de quem gosta da gente, né?”. Em uma belíssima cena, Clara e Ana usam um aparelho para, juntas, ouvirem as batidas do coração do bebê. Nesse momento, fica evidente como a maternidade está sendo construída nas duas personagens. Clara até mesmo presenteia Ana com um livro de sugestões de nomes para o bebê.



Figura 4 - Ana e Clara em cena maternal e afetiva, ouvindo o coração do bebê

Conforme o horror é atenuado, a relação delas também se atenua. O primeiro beijo entre as duas personagens ocorre quando Ana está sob o efeito da lua cheia, com os olhos amarelos, em busca de sangue. Apesar da mordida e do arranhão deixados em Clara, esse é o primeiro envolvimento amoroso entre as duas. Após a primeira vez em que as duas estão conscientes e fazem sexo, Ana acorda, novamente sob o efeito da lua cheia, e sai de casa, vaga por São Paulo até matar um gato e se alimentar de seu sangue.

O horror é um gênero transgressivo, que não tem vergonha de trabalhar o lado visceral, gerar sentimentos intensos de repulsa e medo e dar foco ao que é reprimido pela sociedade. Aqui, ele traz sua transgressão para mostrar uma relação homossexual entre duas mulheres, que ultrapassa as questões de raça e de classe, mostrando a constituição de uma família fora da esfera da heteronormatividade.

Dentro do horror, a figura das mulheres homossexuais sempre esteve muito ligada às vampiras. Em 1936, *Dracula's Daughter* (dir. Lambert Hillyer) já mostrava uma vampira cuja preferência por sangue de mulheres



era marcante. Em *Blood and Roses* (dir. Roger Vadim), de 1960, há uma reavistação do conto da vampira Carmilla, que também era homossexual. *The Haunting* (dir. Roger Corman), de 1963, mostra uma personagem homossexual que não é predadora em um enredo no qual duas mulheres vão visitar uma casa mal-assombrada.

»O horror é um gênero transgressivo, que não tem vergonha de trabalhar o lado visceral, gerar sentimentos intensos de repulsa e medo e dar foco ao que é reprimido pela sociedade.«

No Brasil, esse período foi marcado pela ditadura militar, que censurou muitos filmes — por exemplo, *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, dir. Stanley Kubrick, 1971). Os militares acreditavam que cenas de cunho sexual deveriam ser proibidas. Retomando o exemplo do filme de Kubrick,

Durante a década de 1960, o cinema assistiu a um arrefecimento de sua censura. Nos EUA, o Código de Produção reduziu restrições e, como consequência, filmes com temáticas, linguagem e comportamentos ligados à violência e ao sexo tornaram-se cada vez mais comuns. O sucesso foi imediato: *A primeira noite de um homem* (*The Graduate*, dir. Mike Nichols, 1967), por exemplo, tornou-se um símbolo da contracultura jovem da época. Durante a década de 1970, esses filmes se tornaram ainda mais bem-sucedidos — filmes com enfoque na violência, como *Taxi Driver* (dir. Martin Scorsese, 1976), e com cenas explícitas de sexo, como *O último tango de Paris* (*Ultimo Tango a Parigi*, dir. Bernardo Bertolucci, 1972) tornaram-se populares (BERGAN, 2007, pp. 57, 67 e 68).

seu lançamento foi vetado em 1972, sendo lançado de fato no país apenas seis anos depois, em 1978. O problema do longa não era a ultraviolência proposta por Anthony Burgess, autor do livro no qual o filme foi adaptado, mas sim as cenas consideradas eróticas. Com isso, ao ser lançado no Brasil, as cenas de nudez foram censuradas (BERNARDO, 2018). Com o arrefecimento da censura a partir de Geisel, que tomou o poder em 1974, filmes que antes eram vetados foram trazidos para o público.

Durante essa mesma década, outro fenômeno ocorreu: filmes da Hammer — companhia cinematográfica britânica — começaram a ser exibidos na TV Record, em São Paulo, aos sábados à noite, na sessão Calafrio (LYRA, 2006, p. 141). As obras da Hammer eram conhecidas por trazerem monstros canônicos do horror com uma abordagem mais violenta e erótica (caso do boom dos filmes de vampiras homossexuais durante a década de 1970) e por explorarem com frequência a figura da mulher, sempre em trajes mínimos, cujas relações com outras mulheres apenas evidenciavam o cunho de *exploitation* das obras e um desejo dos diretores de satisfazer os olhares masculinos. Havia muitos estereótipos de cunho fetichista e pouca representatividade feminina homossexual dentro dessas obras.

No Brasil, mesmo fora do horror, personagens homossexuais também eram tratadas com o mesmo teor de estereótipo. O pesquisador Antônio de Nascimento Moreno, em seu estudo acerca das personagens homossexuais no cinema nacional, afirma que até a década de 1960 o tabu sobre o assunto era tão grande que a única forma de abordar a homossexualidade era através de um estereótipo carnavalesco.

Um modo de expressão que denigre o papel do homossexual na sociedade, pois, ao criar e depois fazer crer ao público que aqueles personagens são os mesmos da vida real, o que fica é a imagem de um ser ridículo, fraco, sem nenhum estatuto legal dentro da sociedade. E para isso contribui, definitivamente, o uso exacerbado do gestual, servindo como discurso desaprovador de um sujeito, ou segmento, que está fora dos padrões de gestualidade que a sociedade acredita ser o Único: o gestual próprio de um homem ou de uma mulher heterossexual. (MORENO, 1995, p. 6)



Figura 5 - Cena de *Carmilla, a Vampira de Karnstein* (1970); uma das mulheres parece uma boneca, impassível

Além dos gestos e das palavras exacerbadas, que não contribuía com a representação das personagens, havia o mesmo problema visto anteriormente nas produções da Hammer: o processo de transformar as relações de personagens femininas homossexuais em fetiche.

Com o advento da década de 1970 e das produções da Boca do Lixo, as pornochanchadas começam a abrir mais espaço para a homossexualidade. Todavia, de modo geral, as personagens femininas eram resumidas a personagens sem complexidade, cujas relações homoafetivas existiam apenas para o *male gaze* e para a satisfação *voyeur* de um público masculino que comumente transforma tais relações em fetiche dentro da pornografia.

Muitas vezes, a mulher homossexual era vista como criminosa ou, como mostra o filme *As depravadas* (dir. Geraldo Miranda), de 1973, como uma pessoa que possuía depravações e perversões — tudo para colaborar com as cenas de *softcore* que lucrariam com esses elementos (MORENO, 1995, p. 28). Até mesmo o subgênero *Women in Prison* era utilizado como uma desculpa para reunir mulheres supostamente criminosas, dentro de um mesmo local, para relações sexuais tidas como transgressivas, como ocorre no filme *Meninas virgens* (dir. Osvaldo de Oliveira), de 1977 (MORENO, 1995, p. 63).

*As boas maneiras* afasta-se de tais produções, uma vez que a relação das personagens é construída com muito cuidado. O espectador, que já havia visto Clara em um flerte, em um bar, com uma mulher, não estranha a forma como ela e Ana vão se aproximando durante o filme. As personagens não são feitas de estereótipos e convenções exacerbadas: elas são construídas de forma natural e verossímil.

A cena de sexo presente no filme não é gratuita. Sua intenção é aprofundar a relação das personagens e trazer representatividade para a obra. Em vez de exagerar em *close-ups*, que tendem a transformar determinadas partes do corpo feminino em fetiches, a câmera movimenta-se de forma ampla com um plano majoritariamente médio, com uma proximidade moderada para inserir o espectador dentro de uma cena de sensibilidade. As cenas chegam até mesmo a serem escuras, uma vez que se passam de madrugada e apenas a luz da lua e da cidade incide sobre as personagens.

O acadêmico Richard Dyer, em *Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film*, aponta a criação do manifesto de 1970, feito pela comunidade de mulheres homossexuais, *The Woman-Identified Woman*, e seu conceito de que o poder patriarcal impede que as mulheres se unam, uma vez que elas podem se voltar contra os homens. A ênfase dada pelo documento é de que mulheres podem se relacionar com outras mulheres, principalmente para se identificarem, uma vez que compartilham experiências de opressão similares. Além da identificação, outras teóricas feministas apontaram que o sexo também é importante. Tudo isso deveria ser construído, de acordo com vertentes mais radicais, em um local em que as mulheres seriam livres para se identificarem umas com as outras — e se amarem —, longe da cultura patriarcal que perpetua misoginia e homofobia (DYER, 2007, pp. 171-172).

Ana e Clara, em *As boas maneiras*, constroem o ambiente citado por Dyer em seu livro. Durante toda a primeira parte do filme, não há rostos de homens. O porteiro fala, mas o espectador não vê sua face. Outro vislumbre é o da mão do médico de Ana durante o ultrassom. Sua voz é ouvida, mas seu semblante não é mostrado. Ana e Clara estão isoladas





Figura 6 - Joel na escola

em um mundo pertencente apenas às duas. Muitas vezes, confinadas no apartamento.

As figuras masculinas não são vistas de forma positiva: o pai de Ana a leva para São Paulo, já que deseja que ela faça um aborto. Ele toma decisões acerca do corpo da filha e, quando contestado e descobre que Ana não fará o aborto, ele corta todo tipo de contato e ajuda financeira; o noivo de Ana é descrito pejorativamente como um homem que expõe a ex-noiva nas redes sociais e ainda comete erros ortográficos; o pai da criança é a figura de um padre que teve relações sexuais com Ana, o que culmina no nascimento do lobisomem.

A primeira figura masculina evidentemente mostrada no filme é o filho, Joel. Ele é visto de um prisma positivo, apesar de sua monstruosidade. Muito mais do que filho de Ana e do padre-lobisomem, Joel, durante sua gestação, teve o afeto de duas mães: Ana e Clara. Fruto dos cuidados e do amor entre duas mulheres, Joel é aceito, e cuidado, dentro desse espaço.

Mais tarde, outras figuras masculinas serão adicionadas, como o amigo de

Joel, Maurício, que tem o triste fim de morrer nas mãos do lobisomem, e seu pai, que é mostrado como alguém completamente despreocupado e ausente da vida do filho.

Como Dyer (2007, p. 171) afirma: “mulheres, que vivem independentemente de homens e se unem, são um desafio para o poder masculino”.<sup>1</sup> A forma como o filme trabalha as figuras masculinas mostra isso ao deixar explícito a forma como as personagens femininas possuem mais foco e representatividade. São elas quem cantam as canções e são elas que fazem o enredo progredir.

Dyer também utiliza o pensamento da autora Gayle Kimball para exemplificar o que o cinema focado em relações homossexuais femininas possui:

- (i) há a importância de a figura feminina ter um foco especial e ser vista como alguém que possui poder;
- (ii) há representações da família que fogem da heteronormatividade tradicional;
- (iii) há a celebração de experiências específicas, como a menstruação e a gravidez;
- (iv) uma ligação entre a mulher e a natureza, que a leva para o campo da espiritualização e do misticismo (DYER, 2007, pp. 173-176).

Todos os pontos criados por Kimball e citados por Dyer podem ser vistos em *As boas maneiras*. Ana e Clara são os focos notáveis da primeira parte. Após a morte de Ana, o foco passa da gravidez para a maternidade de Clara. Ela é mostrada com uma faceta complexa, como mãe solteira e membra da sociedade que lutou para estudar o que ela amava e trabalhar com isso — enfermagem.

As duas são figuras poderosas e constroem uma relação que perpassa o preconceito e foge da heterossexualidade compulsória. O filme inteiro gira em torno de eventos específicos da vida de mulheres, como a gravidez e a maternidade. O horror do filme reside justamente nessas vivências. Além disso, o fato de lembrar tradições antigas que ligam a mulher à magia



Figura 7 - A gravidez como monstro no filme *Os filhos do medo*

fica evidente quando a gravidez de um filho lobisomem transforma Ana, em um contato com o sobrenatural. Ela se transforma durante a lua cheia e adquire desejos homicidas, como se ela mesma fosse a monstruosidade.

Ao assistir ao filme de horror *As boas maneiras*, a resposta sobre quem é o monstro parece óbvia: o lobisomem. Todavia, essa figura mítica — não apenas do folclore brasileiro, mas também do europeu, onde surgiu — não é o monstro principal durante a primeira metade do filme. O monstro real é o processo de seu nascimento, é a gravidez da personagem Ana.

No livro *The Monstrous-Feminine*, a teórica Barbara Creed, conhecida por suas críticas de cinema com viés psicanalítico, já havia apontado como a mulher é focada nos filmes de horror através de suas abjeções — tudo o que o corpo repele, como o sangue da menstruação. A gravidez por si só é um processo cheio de abjeções: há as lágrimas, o suor, o sangue. O parto

é uma abjeção: o corpo expele para fora o filho. Esse processo já foi mostrado em diversos cânones do audiovisual do horror mundial — em *Filhos do medo* (1979), Cronenberg fez questão de dar ênfase ao parto fora do útero de uma mulher que dava à luz seu próprio sentimento de medo; em *O bebê de Rosemary* (1968), Polanski mostrou a angústia de uma mulher grávida do Anticristo sendo perseguida por uma seita satânica.

O corpo feminino, ao longo da história, sempre foi visto como algo grotesco pelos homens. Um exemplo é a figura da Sheela na Gig, que mostra mulheres, com uma expressão cômica, com as mãos abrindo uma grande vulva.

Por muitos anos, os críticos de arte consideraram tais obras como versões exacerbadas e cômicas, portanto, grotescas. O que poderia ser visto como algo poderoso e empoderado é diminuído como algo simplesmente grotesco.

No texto *Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque*, Margaret Miles, especialista em história, elucida muito bem essa questão ao dizer que, ao longo da dominação de uma sociedade patriarcal, o corpo masculino sempre foi visto como completo e perfeito. O corpo feminino, por passar por constantes mudanças, torna-se grotesco, imperfeito. Os seios, o útero e a vagina foram considerados órgãos adicionados, acoplados — afinal, o homem não os possui. A gravidez é o processo que mais muda o corpo da mulher — os seios e a barriga aumentam exponencialmente, hormônios oscilam, o leite materno é produzido. Esse é um dos motivos para a gravidez ser tão utilizada pelos filmes de horror.



Figura 8 - Sheela na Gig de Kilpeck, Inglaterra (disponibilizada por Pryderi via Wikipedia)





Figura 9 - A última vez em que Clara e Ana se veem

Em *O império do grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva apontam para o fato de que o grotesco tem como um de seus objetivos a subversão das noções clássicas sobre o corpo. O que é valorizado para essa estética é a relação entre o corpo e a animalidade, com os fluídos corporais, os orifícios e as chamadas “partes baixas”. Para os autores, esses motivos levaram a alimentação, o sexo, a dejeção, a gravidez e o processo do parto a serem imagens recorrentes do grotesco. Principalmente o corpo feminino durante a gravidez, uma vez que ele se torna um corpo “inacabado”, cheio de transformações aterrorizantes, de orifícios, excrementos e indícios de vitalidade. A grávida possui um corpo que diverge de forma contrastante do corpo clássico e fechado das esculturas gregas, tidas como ideal de Beleza.

Embora considerada grotesca, a gravidez toma rumos empoderados, apesar de assustadores, no filme *As boas maneiras*. É através da gravidez que Ana e Clara se encontram e se empoderam, relacionando-se e fugindo do poder masculino e da opressão em um lugar seguro onde a identificação e o amor



Figura 10 - Macarronada com molho de sangue que devolve o apetite de Ana

são opções possíveis. As dores extenuantes, devido ao bebê-lobisomem, são o que as une: Clara sabe como ajudar Ana nesses momentos.

Contudo, a situação logo toma caminhos sombrios. Ana precisa se alimentar de sangue. A gravidez e o bebê-lobisomem exigem que a mulher receba sua dose de abjeção durante a lua cheia. Ela não se alimenta apenas de sangue de gatos, mas também de sangue humano. Ana fere Clara em sua busca por alimento. Apesar do horror, isso as une. Conforme o horror é atenuado, a relação das personagens também progride. Nesse processo, as duas se apaixonam. Clara chega a cortar a própria mão para usar seu sangue como molho para uma macarronada, a qual Ana devora – com a própria alimentação sendo vista como uma abjeção que colabora para o grotesco do horror.

O sobrenatural mistura-se com a realidade quando a gravidez é o monstro. No momento em que Clara conta para Ana que ela tem transe de sonambulismo, a mulher grávida ainda não sabe que, durante esses transe, ela busca intensamente por sangue. Sua reação é de insatisfação perante os sintomas da gravidez.



Figura 11 - A transformação durante os trances também é física: Ana fica com os olhos amarelos, iguais aos de um lobisomem, enquanto está em busca de sangue

Ana: Eu tô ficando louca. É essa gravidez... Esses pesadelos... O doutor disse que era normal, mas é todo mês. São quatro noites seguidas.

O clímax da primeira parte acontece no momento em que a lua cheia surge novamente e Ana já está perto de dar à luz. Aqui, todas as teorias acerca do grotesco e das abjeções tornam-se ainda mais elucidativas. O parto é assustador: o bebê move-se dentro de Ana de maneira anormal até explodir a barriga da mãe em uma chuva de sangue e com um barulho ensurdecedor. Há um *close-up* na barriga de Ana para evidenciar a monstruosidade e o grotesco da cena. A personagem morre na hora e jaz ensanguentada na cama, com a barriga de nove meses aberta.

Apesar de a segunda parte do filme manter o foco na presença da monstruosidade do lobisomem — o menino Joel, de oito anos —, ele não deixa de lado assuntos referentes à representatividade feminina; agora, gira em torno da maternidade. Clara não conseguiu abandonar o menino que, mesmo sem querer, matara a mulher que ela amava, pois o processo de construção da maternidade também chegara até ela. Ela se torna mãe do garoto, e o horror, mais uma vez, retorna à temática das abjeções do corpo feminino — o bebê chora incessantemente, uma vez que necessita se alimentar. Clara lhe oferece o seio, mas, ao invés do leite materno, o bebê morde e se alimenta do sangue que escorre do seio de sua nova mãe.

Clara precisa se adaptar às necessidades do filho. Nas noites de lua cheia, o espectador tem a visão chocante de um quarto escondido, construído pela mãe, em que ela coloca algemas em Joel antes de o menino dormir, para que ele não fuja e mate alguém.

Idosa: Deve ser muito bom ser filho de enfermeira, né, Joel? Sempre assim tão bem cuidado.

Joel não entende os motivos pelos quais ele precisa viver daquela forma, com tantas restrições e um sentimento maternal superprotetor — Clara não deixa o filho comer carne, uma vez que isso pode desencadear sua ferocidade animal —, e ela precisa suportar os atos rebeldes de Joel pacientemente, sempre reafirmando sua maternidade, mesmo quando ele duvida dela e sai à procura de uma figura masculina, a do pai.

Clara: Você vai pro quartinho agora!

Joel: Eu não vou!

Clara: Eu sou sua mãe!

Joel: Você não é minha mãe! Eu não vou!

Clara: Vai sim. Vai agora. Eu mando em você! Você tem que me obedecer.

É justamente na busca por essa presença paternal que ele se transforma em lobo, num shopping, e mata o melhor amigo, Maurício. A busca pelo masculino gera consequências graves. A própria figura folclórica do lobisomem sempre foi muito ligada ao viril e ao discurso da masculinidade. A oralidade foca em transmitir a mensagem de que o lobisomem é, sem exceções, um homem que se transforma em uma figura peluda e animalesca. A forma como surgem os lobisomens, todavia, tem forte ligação com a mulher e a gravidez: ele pode nascer de uma relação sexual entre uma mulher e um padre ou ser o sétimo filho homem de uma mãe de seis mulheres.

Ao lado da mãe — como mostra a última cena, em que eles estão lado a lado, prontos para enfrentar a população violenta que se aproxima —, Joel está bem. É a valorização da maternidade em detrimento da figura masculina, como aconteceu na primeira metade do filme.





Figura 12 - Conciliação entre a animalidade do grotesco e o materno

Clara consegue acalmar Joel, enquanto ele está transformado em lobisomem, com a mesma canção que aprendera com Ana — algo que as une dentro da maternidade. Após acalmá-lo, antes de encarar a violência das pessoas que batem à porta, Clara dá a mão para Joel, que a segura com sua pata, mostrando como o grotesco da animalidade pode se unir à questão da maternidade no horror. O *close-up* da mão unida à pata elucida esse posicionamento de forma nítida e sua relevância chega ao pôster do filme.

Clara: Dorme, filhinho, pra você não ficar com fome.

*As boas maneiras* é um ótimo exemplo de como o horror nacional está preocupado com questões sociais importantes para o país, por exemplo, a desigualdade social e os resquícios da escravidão, e de como ele pode contribuir para dissipar os preconceitos quanto às relações homossexuais. Além disso, a obra mostra como o horror nacional pode ser transgressivo usando a representatividade feminina para trabalhar as questões do corpo feminino, da gravidez e da maternidade. Apesar do usual grotesco, as mães são mostradas como figuras fortes e complexas que não se amedrontam perante os monstros e podem se amar. 🇧🇷

---

<sup>1</sup> Tradução livre. No original: “[...] women who live independently of men and bond together are a challenge to male power.”

## Referências

- BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- BERNARDO, André. “Quais obras foram censuradas na ditadura?”. In: Superinteressante, 4/07/2018. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-obras-foram-censuradas-na-ditadura>>. Acesso em: maio de 2019.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? — uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1993.
- DORIA, Kim Wilhelm. **O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil**. 2016. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2016.
- DYER, Richard. **Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film**. New York: Routledge, 2007.
- LYRA, Bernadette. **Horror, humor e sexo no cinema de bordas**. Ilha do Desterro: Florianópolis, n. 51, p. 131-146, jul./dez. 2006.
- MILES, Margaret. “Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque”. In: **The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections**. ADAMS, J. L.; YATES, W. (Ed.) Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 1997.
- MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1995.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002; 2 ed. 2014.
- SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Revista Contracampo**, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. pp: 43-60.

---

## Laisa Ribeiro

Graduanda em Estudos Literários na Unicamp, estuda o horror nos filmes de *rape-revenge*. Tem um conto publicado na revista Gueto.



# O lado sombrio da literatura brasileira oitocentista: uma análise das narrativas de José de Alencar, Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro

*por Ana Paula Santos*

---

*Por meio da análise da obra de escritores canônicos, como José de Alencar, e de escritores que ficaram à margem do nosso cânone literário, como Ana Luísa de Azevedo Castro e Maria Firmina dos Reis, este artigo apresenta um breve panorama da presença do Gótico na ficção brasileira oitocentista.*

**PALAVRAS-CHAVE:** NARRATIVA • FICÇÃO • SÉCULO XIX • LITERATURA BRASILEIRA • GÓTICO

Em seu livro *Gothic*, o teórico Fred Botting (1996, p. 16) sugere, de forma provocativa, que “talvez o Gótico possa ser considerado a única verdadeira tradição literária. Ou sua mácula.”<sup>1</sup> A sugestão não é sem fundamento: desde a sua origem, na Inglaterra do século XVIII, o Gótico tem se constituído como uma das tradições de maior longevidade na história literária do Ocidente. Sua ficção assimilou e transformou as características de incontáveis poéticas e originou diferentes vertentes, da literatura moderna até a contemporaneidade (FRANÇA, 2017a, p. 25).

Dessa forma, o Gótico não se restringiu a um gênero nem mesmo a um determinado tempo histórico ou espaço geográfico. Pelo contrário, constituiu-se como uma poética que forneceu à literatura, às artes, ao cinema e a outras mídias as convenções ficcionais necessárias para representar os aspectos mais sombrios da existência humana: os medos relacionados aos traumas e às superstições dos tempos passados, a crueldade e a tirania da aristocracia e do clero, os temores suscitados pelo rápido avanço da Ciência e, também, a violência e os crimes que têm como palco o espaço urbano.

Embora mais comumente associada à literatura britânica, em que é lembrada por conta de nomes populares como os de Mary Shelley, Robert Louis Stevenson e Bram Stoker, a poética gótica está presente na literatura francesa — na obra de Charles Nodier, Théophile Gautier, Guy de Maupassant — e na literatura americana — na qual se destaca o nome de Edgar Allan Poe, bem como os de escritores sulistas como Kate Chopin, Flannery O’Connor e William Faulkner. Desse modo, podemos supor que também no Brasil exista uma produção ficcional gótica. Uma análise mais



apurada de nossa literatura comprova que o Gótico foi uma presença marcante não apenas em obras como *Macário* (1852) e *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo (OLIVEIRA, 2010), mas também na obra de muitos dos nossos primeiros romancistas.

Admitir e entender a existência de um Gótico brasileiro pode parecer, a princípio, uma ideia singular. No entanto, tal como na literatura britânica, também na brasileira as experiências traumáticas do nosso passado forneceram o material necessário para esse tipo de ficção. Se naquela a conjunção de três elementos – (i) o *locus horribilis*, (ii) a presença fantasmagórica do passado no presente e (iii) a personagem monstruosa –, somados a uma narrativa que busca suscitar os efeitos do medo como prazer estético, tornaram-se as convenções necessárias para fazer funcionar a maquinaria gótica (FRANÇA, 2017a, p. 24-5), nesta, o Gótico assume algumas características particulares. Na literatura brasileira, no lugar das construções medievais que caracterizam o Gótico britânico, são as igrejas, os claustros e os conventos, as casas-grandes e os ambientes domésticos decadentes e mal-assombrados que irão assumir a função de *locus horribilis*. A nossa relação conflituosa com o passado colonial e a crueldade e a violência dos tempos da escravidão foram encaradas de modo análogo à reverência e ao assombro com que o Gótico inglês encarou a Idade Média. Já no que diz respeito às personagens monstruosas, é a nobreza da terra, isto é, os grandes latifundiários e senhores de engenho que fazem as vezes de aristocracia tirânica nas narrativas góticas brasileiras e funcionam como a fonte dos principais horrores de suas respectivas tramas.<sup>2</sup>

É possível identificar essas formas góticas mesmo em obras canônicas da literatura brasileira. Nesse sentido, o escritor cearense José de Alencar é um dos casos mais interessantes para uma breve análise do Gótico na nossa produção ficcional do século XIX. Alencar, cujas obras foram reconhecidas e estudadas por conta das características nacionalistas, revela um uso consciente das convenções góticas (SÁ, 2010; VASCONCELOS, 2012; SANTOS, 2017b; 2017c). Tomemos como exemplo o modo sombrio com que é descrito o convento do Carmo, o

principal espaço narrativo de “A alma do lázaro”, crônica integrante do livro *Alfarrábios* (1873):

De ordinário ia sentar-me no adro desse convento do Carmo, **esqueleto** de pedra, cuja **ossada gigante o tempo ainda não tinha arruinado**.

[...]

O silêncio que pesava sobre aquela **solidão** era apenas interrompido pelo esvoaçar dalguma ave noturna no âmbito do **claustro**, pelo estalido das fendas que se abriam nos muros, e pelo atrito das escoras soltas das **velhas paredes**.

[...]

[Os raios da lua] esbatendo-se nas pedras do átrio, enfiando pelas largas frestas, e debuxando nos claros **sombras esguias**, criavam mil **formas incertas e vacilantes**. Era por momentos como um vasto lençol que **amortalhava as ruínas do antigo edifício**; logo depois afiguravam-se **vultos de carmelitas** cobertos da alva estamemha, a percorrer o **claustro solitário**, e a murmurar sagradas litanias. Alguma vez parecia-me ver passar diante de meus olhos uma dessas **lâmias**, de que a imaginação popular em outras eras povoou os **templos abandonados**. (ALENCAR, 1965, p. 97-98, grifos nossos)

No excerto, os termos grifados destacam a linguagem e as imagens mórbidas com que Alencar confere ao local o aspecto de um espaço narrativo tipicamente gótico, de um *locus horribilis*.<sup>3</sup> É notável, portanto, que o convento do Carmo pouco se diferencia dos castelos, abadias e de outras grandes construções em ruínas que serviram de principal espaço narrativo para as histórias góticas do século XVIII (BOTTING, 1996, p. 2-3). Longe de ser apenas um “pano de fundo” para o desenrolar da ação, ele é arquitetado como um ambiente capaz de, por si só, aterrorizar os personagens, onde as ameaças sobrenaturais e/ou humanas tornam-se possíveis.

Além de Alencar, Joaquim Macedo, Bernardo Guimarães e Machado de Assis também possuem obras que apresentam influxos góticos. No entanto, paralela à obra desses e de outros escritores canônicos da literatura brasileira, há uma extensa produção ficcional oitocentista relegada de nosso cânone e obliterada de nossa história. Escritores como Franklin Távora, Rodolfo Teófilo, Coelho Neto e Gastão Cruls possuem obras tributárias do Gótico. Mas é sobretudo na ficção escrita

por mulheres que encontramos um uso mais frequente da poética gótica (SANTOS, 2017a). Esses romances oitocentistas escritos por mulheres focaram na combinação das características formais do Gótico e de um *topos* bastante explorado por essa tradição: os perigos enfrentados pela *damsel in distress*, isto é, pela donzela em apuros.

Da mesma forma que o espaço narrativo em “A alma do lázaro” é arquitetado conforme as construções sombrias e em ruínas das narrativas góticas, também os perigos enfrentados pelas personagens femininas em romances como *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis,<sup>4</sup> e *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro,<sup>5</sup> assemelham-se aos de outros romances góticos da tradição setecentista dessa literatura. Isso porque o terror e o horror são os efeitos privilegiados pelas escritoras em suas respectivas narrativas.

No romance de Reis, por exemplo, Úrsula, a protagonista, é uma jovem virtuosa, órfã de pai e, posteriormente, também de mãe. Sozinha e desamparada, ela é obrigada, ao longo da trama, a enfrentar o próprio tio, o comendador Fernando P..., que se torna o seu responsável legal após a morte de seus pais. Longe de agir como um *pater familias*, Fernando se apaixona pela sobrinha e tenta, por meios legais e ilícitos, forçá-la ao casamento. Sua obsessão por Úrsula e o perigo que ele representa à protagonista ficam evidentes na seguinte fala: “Mulher altiva, hás de pertencer-me, ou então o inferno, a desesperação, a morte, serão o resultado da intensa paixão que ateaste em meu peito” (REIS, 1988, p. 92).

Úrsula, aterrorizada, pressente o mal que o comendador poderia lhe causar. O medo que a personagem sente pela possibilidade de ter como protetor um homem cruel e tirânico está expresso neste excerto da narrativa:

Apareceu a noite rebuçada no seu **manto de escuridão**, e a donzela supôs encontrar o sossego nas **trevas** e no sono; mas trêmula e agitada no seu leito, invocava em balde o sono, que o **fantasma** se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os **olhos**

**chispavam fogo**, e os **lábios agitavam-se convulsos** e os **membros e o tronco pareciam cobertos de sangue**.

E ela revolvía-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito opresso ofegava: era um **pesadelo insuportável!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!** (REIS, 1988, p. 94, grifos nossos)

Nessa espécie de sonho em vigília, Úrsula parece antecipar os horrores dos quais Fernando P... será capaz. A poética gótica não é utilizada apenas na ambientação desse pesadelo, mas, principalmente, na descrição fantasmagórica do antagonista, conforme podemos perceber pelas expressões destacadas no trecho. O tio toma a forma de um “fantasma” que assombra Úrsula não por acaso, mas sim por conta do horror que suscita na personagem.

A única saída vislumbrada por Úrsula para escapar do vilão é a fuga. Com a ajuda de Tancredo, o homem que ela verdadeiramente ama, a personagem tenta fugir para um convento, onde pretende trocar votos matrimoniais com o seu amado. Porém, Fernando persegue de forma implacável os dois amantes e assassina Tancredo na frente da sobrinha:

Um **mar de sangue** tingiu-lhe as mãos e os puros seios! Tinha os olhos fixos e pasmados sobre o **doloroso espetáculo**, e entretanto parecia nada ver; estava absorta em sua **dor suprema**, muda, e impassível em presença de tão **monstruosa desgraça**.

O seu **sofrimento** era **horrível**, e profundo, e o que se passava de amargo e **pungente** naquela alma cândida e meiga foi bastante para perturbar-lhe a razão. (REIS, 1988, p. 147-148, grifos nossos)

O choque ocasionado por tamanha violência é o suficiente para fazer a heroína enlouquecer e morrer ao final do romance de Reis.

A perseguição da donzela em apuros e o seu final trágico são *topoi* presentes também em *D. Narcisa de Villar*. Nessa obra, a função de *pater familias* é assumida pelos irmãos da protagonista homônima, D. Martim, D. José e D. Luís de Villar, que também serão os antagonistas da narrativa. Tal como o comendador Fernando, eles são descritos como homens tirânicos:



»há uma tendência de nossa literatura gótica de privilegiar a violência, o horror e as descrições expressivas de transgressões e tabus como forma de suscitar no leitor os efeitos estéticos do medo no clímax de suas narrativas.«

Os senhores de Villar tinham, é verdade, belo exterior, mas também um não sei quê de cruel sarcástico em suas fisionomias, que desagradava, além disto sua conversação tratava somente de planos gigantescos, futuras riquezas, e engrandecimento pessoal. Nem uma palavra só de caridade, compaixão ou afeição que denunciasses outros sentimentos que não fossem a cobiça naquelas almas ambiciosas, ali era ouvida. (CASTRO, 2008, p. 34)

O irmão mais velho, D. Martim, decide casar Narcisa com um coronel chamado Pedro Paulo. O pretendente é um militar descrito quase como uma caricatura: possui bigodes pontiagudos, olhos pequenos, nariz largo. Sua aparência e seu comportamento causam repugnância a Narcisa e, muito embora ela procure distanciar-se dele, ele adquire um comportamento obcecado em relação a ela: “[...] o homem parecia ser o seu mau gênio, não tirando dela seus olhares de gato, e obrigando-a a atendê-lo, dirigindo-se a ela a cada instante” (CASTRO, 2008, p. 34). Para escapar de um destino infeliz, de um casamento com um homem que a horroriza, Narcisa — tal como Úrsula — não encontra outra saída a não ser a fuga. Os irmãos e o coronel perseguem-na até a Ilha do Mel, onde punem a sua desobediência com a morte:

D. Narcisa de Villar esperava com firmeza a vinda de seus **algozes**. [...] Os **assassinos** se aproximaram da vítima, e sem se condoerem de tanta beleza e mocidade, com as próprias tranças de seus negros cabelos a **sufocaram**... Sem muito esforço dos **malvados**, a donzela caiu sem vida [...] (CASTRO, 2008, p. 125, grifos nossos).

As expressões em destaque demonstram que Castro conferiu à narração do fratricídio um tom gótico, e não por acaso: este assassinato é responsável por chocar, impactar o leitor e acentuar o horror dos crimes cometidos pelos antagonistas. Podemos concluir, pelo desfecho de *D. Narcisa* e de *Úrsula*, que há uma tendência de nossa literatura gótica de privilegiar a violência, o horror e as descrições expressivas de transgressões e tabus como forma de suscitar no leitor os efeitos estéticos do medo no clímax de suas narrativas.

A breve análise desses romances comprova que, se reunirmos a produção feminina de Reis e de Castro à de Alencar e dos demais escritores citados ao longo deste texto, teremos uma pequena amostragem do Gótico no Brasil oitocentista. Tal como na Inglaterra do século XVIII, muitos dos nossos escritores do período encontraram nas convenções góticas os recursos estilísticos e imagéticos necessários para representar, na ficção,

as experiências negativas vivenciadas pelo homem. A eles se seguiram outros escritores e escritoras que, ao longo do século XX até a nossa literatura contemporânea, valeram-se igualmente da poética gótica para representar um lado mais sombrio do nosso Brasil. 🇧🇷

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: “*Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain*”.

<sup>2</sup> Para uma análise mais aprofundada do Gótico brasileiro, recomendamos os artigos “Do castelo à casa-grande: o ‘Gótico brasileiro’, em Gilberto Freyre” (BARROS, 2014) e “O sequestro do Gótico no Brasil” (FRANÇA, 2017b).

<sup>3</sup> Sobre a arquitetura do espaço narrativo gótico em Alencar, recomendamos o artigo “Segredos e terrores da casa: a espacialidade gótica em Minas de Prata (1865-6), de José de Alencar” (SENA, 2017).

<sup>4</sup> A maranhense Maria Firmina dos Reis (1825–1917) foi poeta, romancista, jornalista e professora primária. Além do romance *Úrsula* (1859), que pode ser considerado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina e, também, nosso primeiro romance abolicionista (LOBO, 2006, p. 193), publicou também um volume de poesias, *Cantos à beira-mar* (1871), e os contos “A escrava” (1887) e “Gupeva” (1862). Mais recentemente, sua obra tem sido reeditada e estudada por pesquisas de cunho feminista e, também, por aquelas interessadas em questões relacionadas ao negro e à escravidão no Brasil.

<sup>5</sup> Pouco se sabe sobre a vida da escritora Ana Luísa de Azevedo Castro. Ela teria nascido em Santa Catarina, no ano de 1823, e falecido no Rio de Janeiro, em 1869 (MUZART, 2008, p. 7). Foi, além de romancista, professora e diretora de escola primária e membro da Sociedade Ensaísta Literária. Seu romance de estreia, *D. Narcisa de Villar* — seriado em capítulos no jornal carioca *A marmota* — destaca-se sobretudo pela abordagem indianista de sua história.

## Referências

ALENCAR, José de. “A alma do lázaro”. In: *Alfarrábios*; Crônica dos Tempos Coloniais. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. pp. 93-151.

BARROS, Fernando Monteiro de. “Do castelo à casa-grande: o ‘Gótico brasileiro’, em Gilberto Freyre”. In: *Soletras*, São Gonçalo, RJ. N° 27, jan./jun. 2014. pp. 80-94. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050/10335>. Acesso em: outubro de 2018.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

FRANÇA, Júlio. “Introdução”. In: *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio

de Janeiro: Bonecker, 2017a. pp. 19-31.

\_\_\_\_\_. “O sequestro do Gótico no Brasil”. In: *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. pp. 11-22.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo Castro”. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 5ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; Romance brasileiro por uma maranhense*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. “A vertente feminina do Gótico na literatura brasileira oitocentista”. In: *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Vol. 2. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017a. pp. 1847-1856.

\_\_\_\_\_. “Gótico e escrita feminina”. In: *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*.

Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. pp. 53-76.

\_\_\_\_\_. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017c.

SENA, Marina. “Segredos e terrores da casa: a espacialidade gótica em Minas de Prata (1865-6), de José de Alencar”. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio. (Orgs.). *Estudos do Gótico*. Série E-books ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. pp. 127-148.

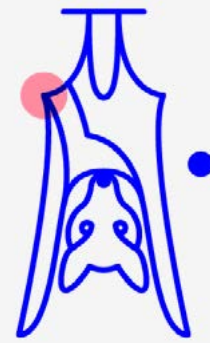
VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Sentidos do demoníaco em José de Alencar”. In: *Ilha do Desterro*, n° 62, Florianópolis, 2012. pp. 271-292.

## Ana Paula Santos

---

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. É integrante dos grupos de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq) e “Vertentes do fantástico na literatura” (CNPq). Sua pesquisa tem como foco a literatura gótica e suas relações com a literatura de autoria feminina dos séculos XVIII, XIX e início do XX, e seus trabalhos podem ser encontrados no site <https://sobreomedo.wordpress.com>. E-mail: [ana\\_ads@hotmail.com](mailto:ana_ads@hotmail.com).





# O vampiro e suas representações na literatura antes de Drácula

*por Jessica Reinaldo*

---

*O artigo procura traçar um panorama sobre a representação dos vampiros como objeto da literatura do século XIX, anteriormente à criação de Drácula (1897), de Bram Stoker (1847-1912), mostrando de que forma a criatura já havia sido trabalhada anteriormente.*

**PALAVRAS-CHAVE:** VAMPIROS • SÉCULO XIX • LITERATURA

Em seu livro *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano*, Mary Del Priore (2000) afirma que os monstros se tornaram criaturas constantes em narrativas de nobres, camponeses e literatos

e serviram como artifícios para a própria Igreja como uma forma de demonstrar as lutas entre o bem e o mal. Os vampiros, como boas criaturas de histórias aterrorizantes, podem ser inseridos nessa ideia, mas sua história é um pouco mais complexa do que isso.

Quando pensamos em vampiros, atualmente, pensamos logo na criatura Drácula, que surgiu no livro de mesmo nome escrito por Bram Stoker, publicado em 1897. Pensamos em um nobre aristocrata, taciturno, sombrio, que suga o sangue de suas presas. Entretanto, nem sempre essas criaturas eram reconhecidas dessa forma, e nem sempre elas se alimentaram de sangue. Caracterizamos, aqui, por vampiro qualquer ser que se alimente da energia vital de outro ser para viver, seja essa energia advinda do sangue, da mente, ou proveniente de relações sexuais (como íncubos e súcubos), e várias das histórias escritas sobre esses seres apresentam versões e visões diferentes de um mesmo mito.

Diversos autores já se debruçaram sobre essa criatura, utilizando os mais variados temas como pano de fundo para suas histórias. Esses monstros, que apareceram em tragédias gregas, assustaram camponeses, protagonizaram poemas no século XVIII e foram fenômenos nos séculos XIX e XX, sofreram uma série de mudanças que acompanharam os contextos sociais, culturais e políticos nos momentos em que foram criados. O vampiro que figura no medo dos camponeses muito se distancia do vampiro do século XXI; suas motivações e suas formações são completamente diferentes.

## *Cronologia*

Uma das primeiras histórias de que se tem notícia sobre vampiros é a *Vida de Apolônio de Tiana*, escrito por Flávio Filóstrato, o Ateniese, que viveu entre os anos 170-245 d.C. Apolônio de Tiana foi um neopitagórico que viveu no século I da era cristã, e Filóstrato ficou responsável por escrever sua biografia. Conta-se, neste texto, a história de Demétrio, um homem que se apaixonou por uma mulher que veio a se tornar uma vampira e queria levá-lo aos reinos de Hades. Esse texto serviu de inspiração para o poema "Lamia", de 1819, escrito pelo inglês John Keats.<sup>1</sup>

Com uma quantidade de trabalhos que podem ter sido perdidos ao longo do tempo, temos notícias novamente dessas criaturas no século XVIII, quando a história de Arnold Paole, em 1732, chocou a Europa e uma grande quantidade de obras foram escritas, tamanho o espanto causado. Sua história é contada no documento *Visum et Repertum*, escrito por Johann Flückinger, médico da Infantaria Austríaca que investigou os casos de vampirismo que estavam ocorrendo na região da Medvégia, na Sérvia, fronteira com a Turquia (FERREIRA, 2002, p. 123). Os casos, que haviam começado com Arnold Paole — homem que havia morrido e voltado para assombrar seus conhecidos, causando treze supostos casos

»“O vampiro”, de John Polidori, é um dos marcos dos primeiros vampiros aristocratas a serem escritos.«

de vampirismo —, percorreram os círculos intelectuais europeus. Dentre os documentos mais conhecidos deste período, encontram-se *Dissertazione sopra i vampiri*, de 1744, de Giuseppe Davanzati, que era arcebispo da cidade de Trani e escreveu este texto por encomenda do Papa Bento XIV, alegando que essas aparições não passavam de depravações e imaginação corrompida (FERREIRA, 2002, p. 135); e talvez o texto mais importante do período sobre este

tema, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746), de Dom Augustin Calmet, que procurou analisar a questão a partir de um ponto de vista mais neutro, mas admite que “frequentemente, aquilo que parecia admirável numa época, torna-se lamentável e ridículo noutra” (FERREIRA, 2002, p. 142), refletindo que, se esse retorno de vampiros fosse real, seria importante defender e prová-lo. Querendo ou não, essa obra de Dom Calmet acabou por ajudar na continuidade dessas histórias. Era um momento conturbado por essas histórias, e as tentativas de acalmar a população acabavam por trazer mais discussões e histórias

para os círculos de debate, aumentando a atenção para o problema de boatos que a Igreja e a ordem pública enfrentavam, como ocorre com o caso dos textos de Davanzati e de Calmet, que, tendo saído em momentos muito próximos, acabaram auxiliando a difusão de informações sobre os possíveis ataques de vampiros.

Outros vários textos foram escritos nesse período, e mesmo Voltaire se arriscou a escrever sobre o assunto em 1764, em seu texto “Vampiros”<sup>2</sup> (FERREIRA, 2002, p. 158). O que é notável a respeito dessas produções é que, nesse período, o vampiro era reconhecido como algo puramente camponês e rústico. A ideia de que essas criaturas existissem e que fossem perigosas era, principalmente, algo acreditado no Leste Europeu, longe das regiões com grande movimentação de ideias e de comércio da época, sendo atribuído a um pensamento modesto e ingênuo. Isso mudaria nos anos seguintes, já ao final do século XVIII e início do século XIX, quando uma nova moda alemã traria consigo uma onda de diversos poemas sobre vampiros — e temos como exemplo “Lenore” (1774), de Gottfried August Bürger, e “A noiva de Corinto” (1797), de Johann Wolfgang Von Goethe. A produção gótica do momento, como *O Castelo de Otranto* (1764), escrito por Horace Walpole, e *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, colaboraram para que os vampiros assumissem outro lugar neste novo século.

### *O crescimento do vampiro no século XIX*

O século XIX foi marcado por uma série de produções que se encaixam na compreensão do que temos hoje por terror. Em 1818, Mary Shelley (1797-1851) publicaria uma das maiores obras do gênero já escritas. *Frankenstein*, duzentos anos após sua publicação, é ainda um enorme sucesso. Neste mesmo ano, entretanto, surgiria uma história importantíssima para as narrativas de vampiros. “O vampiro”, de John Polidori, é um dos marcos dos primeiros vampiros aristocratas a serem escritos. Inspirado na figura do próprio Lord Byron, de quem Polidori era assistente pessoal, o vampiro compartilha até mesmo um apelido de uma desventura amorosa de Byron (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 75). Lord Ruthven é um homem



amaldiçoado, amargo e absurdamente rico, que gosta de viajar pelos lugares e trazer tragédias para aqueles que odeia. Evocando o próprio espírito dândi para esse personagem, Polidori escreve um vampiro mimado e rancoroso, que não mede esforços ou crueldade para se vingar. Em seu conto, Ruthven é um homem bastante popular, e logo chama a atenção do jovem Aubrey, um homem puro e benevolente, que consegue ver qualidades em todos. Ambos se tornam amigos e partem em uma viagem

»Evocando o próprio espírito dândi para esse personagem, Polidori escreve um vampiro mimado e rancoroso, que não mede esforços ou crueldade para se vingar.«

pelo Leste Europeu juntos, mas Aubrey logo percebe que tem algo errado com o companheiro:

Se antes parecera-lhe haver em seu companheiro um poder maléfico, agora as cartas quase lhe davam razão suficiente para crê-lo. Seus tutores insistiam que abandonasse de imediato o amigo, que afirmavam ter natureza terrivelmente violenta e ser dotado de um poder de sedução irresistível, que tornava seus hábitos libertinos ainda mais perigosos para a sociedade. (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 58)

Polidori já nos mostra uma faceta do vampiro que será trabalhada em diversas outras obras: a do forasteiro perigoso e libertino que pode dar muito trabalho para a

comunidade, e que pode trazer uma série de infortúnios para aqueles que se relacionam com ele.

Ao longo do século XIX, outros tipos de vampiros surgiram. Algumas histórias importantes que contribuíram para a popularidade dos vampiros apareceram na França, como *Infernaliana* (1822), de Charles Nodier; *La Vampire* (1825), de Étienne-Léon de Lamothe-Langon, e

“A morta amorosa” (1836), de Théophile Gautier. Na Rússia, “A família do vurdalak” (1847), de Alexei Tolstói, reata com um passado do vampiro que havia ficado de lado com os poemas e com a rixa entre Polidori e Lord Byron: o vampiro camponês, do Leste Europeu, das lendas do século XVIII, retorna como peça principal nesse conto. A história narra a visita do personagem Marquês de Urfé às terras da Moldávia, onde conseguiu um posto como governante. Alexei Tolstói narra a história falando diretamente da tradição vampira eslávica, e seu personagem conta que os *vurdalaks*, vampiros eslavos, “não são, na opinião do país, nada mais que corpos mortos saídos de seus túmulos para sugar o sangue dos vivos”, e que esses vampiros “sugam de preferência o sangue de parentes próximos e dos amigos mais chegados” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 105).

Alexandre Dumas, autor de obras como *Os três mosqueteiros* (1844) e *O Conde de Montecristo* (1844-1845), após dois anos da edição francesa de “A família do vurdalak”, resolve publicar uma história sobre vampiros, chamada *A dama pálida* (1849), com uma protagonista mulher e forte apelo religioso na narrativa. Sua protagonista, Edwige, se vê dividida entre o amor de dois irmãos: um criado com a educação europeia, culta e elegante, chamado Gregoriska, o outro criado nas florestas e bosques do Leste Europeu, com aspecto selvagem e poucos modos, chamado Kostaki. A dicotomia entre os dois marca o conto de forma gritante: um, loiro e benevolente; o outro, moreno e violento. A ideia de que o Leste Europeu é um local de lendas e tradições é também bastante apontada quando Gregoriska narra que eles estavam “em um país que não é como os outros, numa família que não é como as outras” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 165).

É durante esse período, na primeira metade do século XIX, de 1818 a 1849, de Polidori a Dumas, que notamos uma crescente utilização de temas políticos nessas narrativas. Se com Polidori nosso vampiro, apesar de sua clara inspiração em Lord Byron, já tem o elemento do perigo oriental importante para a trama — como a viagem que os jovens fazem ao Leste Europeu, onde parte da história se passa, demonstrando a visão do autor sobre o local —, após isso as narrativas vão se centrando cada

vez mais na periculosidade do Leste Europeu e em como a região pode ser excêntrica e perversa, ignorante e assombrosa. Em pleno período de desenvolvimento da ciência e da racionalidade, as tradições orais, as tradições de culturas antigas e as várias superstições que estavam incluídas nessas tradições acabam se tornando um perigo. O povo da Europa Oriental acaba sendo percebido como inculto, pessoas que não desenvolveram a racionalidade que a “poderosa” nação inglesa já havia desenvolvido. A Inglaterra temia ser contaminada por uma tradição camponesa que já havia sido superada, de certa forma, através da ciência e do entendimento de como as coisas funcionavam, de como as situações do cotidiano poderiam ser muito mais técnicas. Isso vai culminar em *Drácula*, publicado em 1897, por Bram Stoker, talvez uma das histórias mais importantes sobre vampiros, que alterou completamente a perspectiva sobre esses seres. Durante essa primeira metade do século, temos narrativas tanto de vampiros camponeses como de vampiros nobres, mas o fundo político e o elemento de periculosidade que pode vir de um forasteiro oriental para as grandes cidades ocidentais é algo apontado e repetido na maioria delas.

Outro ponto a ser observado quando pensamos na literatura de vampiros pré-*Drácula* é a participação das mulheres. Seja como personagens, seja como autoras, as mulheres tiveram papel importante para consolidar o sucesso do tema. A já citada obra “A morta amorosa”, de Théophile Gautier, foi um dos primeiros contos a trazer como personagem principal uma vampira mulher. Na narrativa, um padre se apaixona por uma mulher muito malvista na cidade. Sua paixão é forte e arrebatadora, e a mulher consegue fazê-lo entrar em uma vida dupla entre o pecado e a culpa e a castidade e o poder divino. No conto, a mulher assume o lugar do próprio demônio, e o personagem diz que, “por ter erguido o olhar uma única vez para uma mulher, por uma falta aparentemente tão insignificante, experimentei durante muitos anos agitações das mais miseráveis: minha vida foi perturbada para sempre” (COSTA, 2012, p. 135-136).

Em 1872, seria publicado um dos talvez mais importantes livros com uma vampira protagonista e mulher. Escrito por Sheridan Le Fanu (1814-1873),

*Carmilla* se tornou amplamente reconhecido também por conter uma vampira que se interessava em seduzir jovens mulheres, ficando conhecido como o primeiro conto com uma vampira lésbica. Na história, a jovem Laura recebe visitas em sua casa quando criança. Anos mais tarde, recebe a visita de uma jovem chamada Carmilla, que sofreu um acidente perto de sua propriedade. Carmilla fala para Laura: “No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e haverás de morrer... morrer, morrer languidamente, na minha” (LE FANU, 2010, p. 67). Carmilla não se distingue de nenhuma jovem em sua forma, exceto pela aversão ao tema da religião, algo bastante pontuado na obra.

Além dessas duas histórias com mulheres como protagonistas em narrativas sobre vampiros, ainda temos um leque de autoras que se propuseram a escrever sobre as criaturas. Das mulheres que escreveram sobre vampiros no período pré-*Drácula*, ou seja, anterior a 1897, temos as inglesas Elizabeth Caroline Gray, que em 1828 publicou *The Skeleton Count, or The Vampyre Mistress*, no que talvez tenha sido a primeira mulher a escrever sobre o tema; Eliza Lynn Linton, com “The Fate of Madame Cabanel”, de 1880; Mary Elizabeth Braddon, com “A Boa Senhora Ducayne” em 1886; Anne Crawford, com “Um mistério em Campagna”, de 1887; Arabella Kenealy, com “A Beautiful Vampire”, de 1896; e Florence Marryat, com *The Blood of the Vampire*, de 1897; as francesas Rachilde, que escreveu *Monsieur Venus*, de 1884, e *Madame la Mort*, de 1891; e Jane de La Vaudère, com “Bérénice”, “Viviane” e “Yvaine”, de 1897; a estadunidense Cora Linn Daniels, com *Sardia: A Story of Love*, de 1891; e a belga Marie Nizet, com *Le Capitaine Vampire*, de 1879 (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 233).

### *O Drácula de Bram Stoker*

Conde Drácula, personagem bastante conhecido dentro e fora do círculo daqueles que são apaixonados por terror, é um personagem criado por Bram Stoker na última década do século XIX. Com uma pesquisa extensa, Stoker utilizou e bebeu de diversas fontes para construir o que seria a grande “criatura de Frankenstein” dos vampiros: com um



pedacinho vindo de cada lugar, faria com que a forma como a criatura vampiro é vista se alterasse completamente. Da história contada sobre Vlad Tepes<sup>3</sup> até as narrativas mencionadas anteriormente, Stoker fez com que seu vampiro não fosse somente uma história sobre um conde que quer controlar Londres. O sangue, a posição da mulher na sociedade londrina, a miscigenação, as hierarquias políticas e uma série de outros questionamentos inundam as páginas desse romance.

Bram Stoker era um homem bastante conhecido na cena cultural londrina. Frequentava círculos sociais interessantes, como os de Oscar Wilde e Sheridan Le Fanu (autor de *Carmilla*). Além disso, lia e consumia essa literatura fantástica e de terror do século XIX. Além de *Drácula*, escreveu outras histórias importantes para a literatura de gênero, como *A joia das sete estrelas* (1903) e *A toca do verme branco* (1911). Entretanto, apesar do seu lugar de destaque na sociedade londrina, Stoker tinha seus problemas com ela. Sendo irlandês, sofria alguns preconceitos e dificuldades. No período de vida do escritor, a Inglaterra tinha sérias divergências religiosas e políticas com a Irlanda, o que transformava Stoker em um alvo fácil para críticas (SILVA, 2016).

Algo que diferenciou a obra de Stoker das obras anteriores sobre vampiros é seu tom amplamente político. Stoker era um homem contrário aos movimentos femininos e discutia abertamente as questões de imigração – imigração esta que fazia parte de sua vida (SILVA, 2016). Uma das características marcantes de sua obra foi a forma como trabalhou a partir de seu contexto histórico, social e cultural para criar uma história fantástica. O meio em que estava inserido, o que consumia como leitor e pesquisador, o que fazia e com quem se relacionava diretamente, além dos discursos que estavam em alta no Império Britânico, como todas as políticas imigratórias, todos os medos dos estrangeiros, o “Outro” como um perigo frequente para a pureza da Inglaterra, tudo isso contribuiu para que *Drácula* se diferenciasse das demais narrativas (SILVA, 2016). A partir de uma série de estudos criminalísticos e pressupostos biológicos, além de vários outros preconceitos e intrigas (como o já citado caso com os irlandeses), o Império Britânico percebia ameaça em uma série de

países. É nesse período, durante a segunda metade do século XIX, que se desenvolveram os estudos criminais de Cesare Lombroso, famoso por cunhar uma série de conceitos para a antropologia criminal, principalmente em relação ao estudo do crânio para detectar possíveis criminosos e párias sociais. O medo inglês de que esses estrangeiros roubassem seus empregos e “infectassem” suas vidas com o crime acabava gerando um clima de medo e rejeição de outras culturas. O que era exótico até poderia ser interessante, mas, acima disso, era perigoso.<sup>4</sup>

Entretanto, não é possível negar a influência e os passos que foram dados até que se chegasse a este ponto. Nos contos apresentados anteriormente, já se podia perceber o vampiro como o “Outro” perigoso, algo que foi acentuado na virada do século, momento em que Bram Stoker trabalhou com o assunto.

Nos séculos seguintes à criação de *Drácula*, esse personagem ainda é lembrado e utilizado exhaustivamente em histórias de terror. Quando pensamos em vampiros criados recentemente, como na série *Crônicas vampirescas*, de Anne Rice, ou em *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, comparamos essas obras com *Drácula* para saber se são verossímeis ou não. Porém, é necessário compreender que este vampiro foi criado a partir de um longo processo e de várias motivações de seu autor. Mesmo que o *Drácula* de Stoker seja o vampiro que serviu de modelo para os séculos XX e XXI, é interessante observar a tendência com que o tema foi tratado no período pré-*Drácula*, anterior ao ano de sua publicação em 1897. 🦇

---

<sup>1</sup> Ao escrever sobre a vida de Apolônio de Tiana, Filóstrato menciona criaturas semelhantes aos vampiros. Não faz menção diretamente a vampiros, mas em *Vida de Apolônio de Tiana*, livro IV, § 25, escreve sobre o que era conhecido como um espírito vindo de Hécate para se alimentar de carne humana. Essas criaturas são diferentes dos vampiros que conhecemos atualmente, mas mantêm a característica principal de sugadoras de sangue e possuidoras da vida do outro para manter a própria vida (COSTA, 2012, p. 206).

- <sup>2</sup> (N.E.) Voltaire publicou o texto em seu *Dictionnaire Philosophique*.
- <sup>3</sup> Famoso por ser cruel, Vlad Tepes foi um governante voivode – título de soberania da Moldávia, Transilvânia e Valáquia – e tinha o título de Dracul, título de honra da Ordem do Dragão. Viveu no século XV (FERREIRA, 2002, p. 117).
- <sup>4</sup> Ideia com a qual lido principalmente em meu trabalho de conclusão de curso, sobre o medo do outro e o imperialismo britânico (PEREIRA, 2017).

## Referências

- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.
- BRANTLINGER, Patrick. “Imperial Gothic - atavism and the Occult in the british adventure novel 1880-1914”. In: **Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914**. Ithaca: Cornell University Press, 1988. [Kindle edition, 2013].
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror: ou Paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus Editora, 1999.
- COSTA, Bruno (Org.). **Contos Clássicos de Vampiro**. São Paulo: Hedra, 2012.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: E outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
- FERREIRA, Cid Vale. **Voivode: Estudos sobre os vampiros**. Jundiaí: Pandemonium, 2002.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla: A vampira de Karnstein**. São Paulo: Hedra, 2010. Tradução de: José Roberto O’Shea.
- LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros**. São Paulo. Editora da Unesp, 2003.
- MCNALLY, Raymond T.; FLORESCU, Radu. **Em busca de Drácula e outros vampiros**. São Paulo: Mercury, 1995.
- MELTON, J. Gordon. **O livro dos vampiros: a Enciclopédia dos Mortos-Vivos**. São Paulo: Makron Books, 1995.
- PEREIRA, Jéssica Reinaldo. **O vampiro fin-di-siècle: história, literatura e imperialismo em Drácula, de Bram Stoker (1897)**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017
- PRIORE, Mary del. **Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RODRIGUES, Andrezza Cristina Ferreira. **Drácula, um vampiro vitoriano: O discurso moderno no romance de Bram Stoker**. 2008. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais, São Paulo, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Evander Ruthieri Saturno da. **Degeneracionismo, variação racial e monstruosidades na literatura de horror de Bram Stoker (1847-1912)**. 2016. Dissertação de Mestrado.

Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2016.

STOKER, Bram. **Drácula: O Vampiro da noite**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

Tradução de: Maria Luísa Lago Bittencourt.

## Jessica Reinaldo

---

Jéssica é formada em História, é revisora, e também pesquisa e escreve sobre terror. É editora do site Fright Like a Girl ([www.frightlikeagirl.com.br](http://www.frightlikeagirl.com.br)) e colaboradora dos sites Delirium Nerd e Macabra TV.





# Zumbis como corpos dissidentes em *In the Flesh*, de Dominic Mitchell

por Ednelson João Ramos e Silva Júnior

---

*Os zumbis, em suas várias manifestações imagético-conceituais, vêm sendo usados na literatura, no cinema e em outras mídias, em maior ou menor grau, como veículos de críticas sociais. Neste artigo, analisarei a primeira temporada da série *In the Flesh* (2013), de Dominic Mitchell, a fim de averiguar como os zumbis, comumente associados ao monstruoso no horror, são ressignificados e incorporam questões referentes a corpo e identidade.*

PALAVRAS-CHAVE: ZUMBIS • IN THE FLESH • HORROR • CORPO E IDENTIDADE

Como diz Paula Gomes (2014, p. 12), “[...] vivemos em um momento marcado pela presença quase ubíqua do mito do zumbi nas mais variadas instâncias significativas do cenário global”. Com o aumento do acesso à internet e a equipamentos de audiovisual mais avançados, a produção e a difusão de materiais relacionados a essa temática se tornou mais fácil, favorecendo a diversidade de visões estéticas. Todavia, a multiplicidade imagético-conceitual não é uma novidade na história dos zumbis. Desafiando a fé da humanidade em um universo previsível e administrável, de *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, a *The Walking Dead*<sup>1</sup> (2003-2019), de Robert Kirkman, o zumbi atravessou produções que o tomaram como símbolo do imperialismo, da tensão racial, do medo da lavagem cerebral, do hiperconsumismo e do colapso social, conforme explana Jamie Russell (2010) ao abordar o desenvolvimento desses mortos-vivos, situando-os em seus contextos socioculturais. Desse modo, no campo das narrativas de horror, por meio da tensão entre configurações admissíveis e inadmissíveis, valores morais seriam expressos na organização da dinâmica personagens, espaço e tempo.

Produzida pela BBC e exibida no canal BBC Three, *In the Flesh* é uma série britânica cuja primeira temporada, contando três episódios, estreou em 17 de março de 2013, e a segunda, com o dobro de episódios, terminou em 8 de junho de 2014.<sup>2</sup> Como aponta o site Internet Movie Database, Dominic Mitchell, o criador da série, é formado em Cinema e Produção de Vídeo pela University of Creative Arts. Ademais, tem experiência como roteirista de produção televisiva e como autor de peças teatrais, algumas das quais foram encenadas no Shakespeare’s Globe, no Trafalgar Studios, no Soho Theatre e em outros teatros. Ambientada em uma pequena cidade fictícia chamada Roarton, a história de *In the Flesh* se passa três anos após a “Ascensão”, um evento em que alguns falecidos voltaram, mas como cadáveres reanimados, sem sinais vitais. Por meio de ações do governo, os Portadores da Síndrome de Falecimento Parcial (PSFP, doravante), como são oficialmente chamados os zumbis, são recolhidos em centros de tratamento e submetidos a uma terapia com base em um medicamento (Neurotriptlyne) que reativa as redes neurais. Os que respondem positivamente são liberados a fim de reaverem a vida

pregressa; entretanto, com a reativação dos neurônios, as memórias do período hidrófobo (descontrolado e canibal, comum a todos os retornados não tratados) vêm à tona.

Assombrado pelas lembranças, Kieren Walker, a personagem central da trama, fica angustiada em virtude do que fez e não tem segurança acerca de como agir em face da iminência de ser reinserido na sociedade. Atordoado pela culpa, Kieren confessa a um médico o que sente e, neste diálogo (transcrito a seguir), vemos como a questão do controle dos corpos já aparece:

Médico: “Isso [o sentimento de culpa] significa que seu cérebro está respondendo. Reparando. Considere-se sortudo, você não é um paciente que não responde ao Neurotriptlyne.”

Kieren: “Para onde eles vão? Os que não respondem...”

Médico: “Nós cuidamos deles.”<sup>3</sup>

Nessa conversa, as entrelinhas deixam vislumbrar como os corpos que não atendem a um padrão de comportamento são penalizados, embora os PSFP não tenham culpa de serem quem são. Ao não responder (diretamente) para onde vão os pacientes em quem o remédio não surte efeito e declarar que eles são “cuidados”, o discurso da autoridade se assenta em base oblíqua. Inclusive, quando Kieren afirma que a família não o desejaria por ser um zumbi, o médico o força a dizer que o seu estado é uma síndrome. Em outros termos, ocorre eufemismo, uma vez que “zumbi” é uma palavra tabu. Por conseguinte, o começo da série estabelece um conflito entre discursos, um oficial e outro opositivo. No primeiro, estão aqueles contrários às medidas implementadas pelo governo; no segundo, estão os PSFP que se recusam a dissimular as suas corporeidades usando lentes de contato e maquiagem e uma figura misteriosa conhecida como “profeta morto-vivo”.<sup>4</sup>

Ao usufruir do âmbito familiar novamente, Kieren nota como a população de Roarton não é receptiva aos PSFP. Com uma maioria de fundamentalistas cristãos, guiada pelo Vigário Oddie, e um grupo da Força Voluntária Humana (FVH), uma organização paramilitar que atuou



Figura 1 - Kieren assistindo a um vídeo do profeta morto-vivo (primeira temporada, primeiro episódio)

durante a Ascensão caçando e exterminando hidrófobos, liderada por Bill Macy, a cidade se prova desfavorável ao protagonista e seus semelhantes ao persegui-los, em alguns casos matando-os e em outros forçando-os a ocultar as suas identidades mediante os artifícios supracitados (lentes de contato e maquiagem).

Essa obsessão pelo controle da aparência dos corpos dos PSFP talvez soe estranha. Afinal, resolvido o perigo dos hidrófobos, por que querer subjugar os corpos diferentes? Como discute Ildney Cavalcanti (2005), apoiando-se na teorização de Elizabeth Grosz, três percepções no tocante ao corpo, presentes no pensamento contemporâneo, são: o corpo-objeto (material para as ciências naturais); o corpo disciplinado (máquina à disposição da consciência: como ferramenta, exige treinamento – também é um objeto e, como tal, requer ocupação); e o corpo-conduíte (considerado um meio significativo, expressivo). Pode-se dizer que o controle do corpo também é a perpetuação de uma estrutura de poder e dos valores a ela atrelados.

Não obstante, a opressão de que Kieren é vítima não é uma novidade para ele. Em determinadas cenas e falas, pressentimos que sua existência pré-Ascensão foi uma batalha constante. No final do primeiro episódio, duas chaves confirmam a suspeita: descobrimos que Kieren faleceu ao cortar os próprios pulsos e que o suicídio teve relação com a morte do





Figura 2 - Kieren aplicando a maquiagem (primeira temporada, segundo episódio)

»Pode-se dizer que o controle do corpo também é a perpetuação de uma estrutura de poder e dos valores a ela atrelados.«

filho de Bill, Rick Macy, o qual estava em uma missão militar no Afeganistão. No segundo episódio, quando Kieren conhece Amy Dyer, uma PSFP que defende a aparência sem disfarces e afrontosa, e Rick regressa à cidadezinha, depois de seus pais receberem a notícia de que ele foi encontrado no Afeganistão como um PSFP, chegamos a saber que Kieren e Rick eram namorados, apesar de Bill não apoiar.

Dessa forma, a ojeriza aos PSFP se torna o rechaço a tudo o que seja um atentado ao *status quo*. E Amy, com a sua afirmação radical, leva a adivinhar no medo da morte e dos que do além se libertaram, sentido por parcela de Roarton, o temor de que a consciência de si e do outro transcenda o universo familiar. A morte não seria somente um fenômeno natural. A morte seria um fenômeno estruturante do humano, da



Figura 3 - Rick segura um fuzil e está prestes a matar dois portadores da síndrome quando Kieren intervém (primeira temporada, segundo episódio)

consciência individual e da coletiva (ARIÈS, 2012; 2014). Uma das falas do Vigário — no terceiro episódio — é esclarecedora quanto a isso:

Uma vez que os mortos forem julgados, somente então o Bom Senhor abre o caminho para a salvação. E a salvação é tudo o que ansiamos. [...] Não seja enganado. Essas coisas não são o que parecem ser. Eles não são seus vizinhos, nem seus amigos. Eles são impostores! Demônios da mais alta ordem. Os mortos-vivos são o cavaleiro pálido personificado, decidido pela destruição e pelo mal, e devem ser julgados! O Bom Senhor exige isso!<sup>5</sup>

Enfim, unindo horror e drama, *In the Flesh* ressignifica os zumbis, apresentando-os como corpos dissidentes que contestam, desconstruem categorias culturais (CARROLL, 1999) e atestam que o poder também tem uma dimensão física, exercida sobre os nossos corpos. Em suma, não fica no mais do mesmo, no *gore* sem qualquer profundidade de roteiro. Dessa narrativa, em tese, saímos mais cômicos do que Sue e Jem Walker (mãe e irmã de Kieren, respectivamente) conversam no segundo episódio:

Jem Walker: “Eu não entendi. Então Bill está bem com ‘inválidos’ agora?”

Sue Walker: “Oh, não use essa palavra.”

Jem Walker: “Então ele está bem com os parcialmente falecidos?”

Sue Walker: “Oh, eu não sei sobre isso, amor. Você viu o rosto de Bill hoje. Ele não chegou a um acordo com o estado de Rick... o que ele é.”

Jem Walker: “Mas é um pouco óbvio, não é?”

Sue Walker: “Bem, as pessoas se convencem de qualquer coisa, amor. Elas fazem seus olhos verem o que elas querem acreditar.”<sup>6</sup> 🇺🇸

---

<sup>1</sup> Neste caso, refiro-me às histórias em quadrinhos.

<sup>2</sup> Por causa de uma queda de audiência que teria acontecido na segunda temporada, a BBC optou por cancelar a série e rematá-la.

<sup>3</sup> Tradução livre de: Médico: “*It [guilty feeling] means your brain is responding. Repairing. That is positive. Count yourself lucky, you don’t to be a patient who doesn’t respond to Neurotriptyne.*” / Kieren: “*Where do they go? The ones that don’t respond...*” / Médico: “*We take care of them.*”

<sup>4</sup> Na primeira temporada, essa personagem é citada e aparece indiretamente em vídeos. Na segunda, fica mais presente e influencia diretamente alguns acontecimentos.

<sup>5</sup> Tradução livre de: “*Once the dead have been judged, only then the Good Lord pave the way to salvation. And salvation is all that we crave. [...] Do not be fooled. Those things are not what they appear to be. They are not your neighbours, not your friends. They are imposters! Changelings of the highest order. The undead are the pale horseman personified, intent on destruction and evil, and they must be judged! The Good Lord demands it!*” Escolhi traduzir “*changeling*” como “demônio” por parecer-me fiel à intenção agressiva do discurso e ao contexto comunicativo. Como a noção de “criança trocada” – vinda do folclore europeu, em que se refere à prole de fadas, trolls ou outra criatura lendária deixada em troca de uma criança humana – talvez causasse pouca compreensão, mantive a minha decisão.

<sup>6</sup> Tradução livre de: Jem Walker: “*I don’t get it. So Bill is allright with rotters now then?*” / Sue Walker: “*Oh, don’t use that word.*” / Jem Walker: “*So he is allright with the partially deceased then?*” / Sue Walker: “*Oh, I don’t know about that, love. You saw Bill’s face today. He hasn’t come to terms with Rick being... what he is.*” / Jem Walker: “*But it’s a bit obvious, isn’t it?*” / Sue Walker: “*Well, people convince themselves of all sorts, love. They make their eyes see what they want to believe.*” Na série *In the Flesh*, “*rotters*” é outro modo pelo qual são chamados os PSFP. De acordo com o site Urban Dictionary, “*rotter*” é uma palavra usada para designar uma pessoa que é um prejuízo para a sociedade, alguém completamente sem valor.

## Referências

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias.** Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CAVALCANTI, Ildney. “You’ve been framed”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) et al. **O corpo em revista: olhares interdisciplinares.** Maceió: Edufal, 2005. p. 83-98.

GOMES, Paula. **Terra dos mortos: o espaço narrativo nos filmes de zumbis.** 2014. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

RUSSELL, Jamie. **Zumbis: o livro dos mortos.** Trad. Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya Cult, 2010.

---

## Ednelson João Ramos e Silva Júnior

Mestrando em Literatura, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atua principalmente nos seguintes temas: narrativas de horror e de terror; narrativas pós-apocalípticas; literatura, cultura e sociedade; representações da morte. E-mail: cyberleitor@gmail.com.





# Carmilla: a longa vida da vampira de Karnstein

por Jeanne Callegari

---

*Passados quase 150 anos de sua publicação, o conto Carmilla, de Sheridan Le Fanu, resiste — à maneira das criaturas que retrata — como uma das histórias mais influentes da literatura vampírica, uma das mais referidas e adaptadas, só perdendo para o Drácula, de Bram Stoker, para o qual foi uma das principais referências.*

**PALAVRAS-CHAVE:** VAMPIROS • GÓTICO • DRÁCULA • CARMILLA

Estíria, Áustria, meados do século XIX. Um comboio se aproxima rapidamente pela estrada, iluminado pela lua cheia. De repente, um dos cavalos dispara. Atiça os demais. Uma voz feminina grita, a carruagem

tomba. Assim é a cena que Laura (uma jovem de 18 anos), seu pai (um oficial inglês aposentado) e as duas governantas do castelo enxergam do pátio, onde tomavam a fresca. Do carro tombado, sai uma dama aflita, preocupada com a bela jovem de cabelos negros, desacordada após o acidente. A dama diz que está em uma jornada de vida e morte, não pode esperar, e deixa a moça, que diz ser sua filha, aos cuidados do oficial. Laura, que sente o isolamento e a solidão de morar em lugar tão ermo, se alegra com a perspectiva de companhia. A moça logo recupera suas forças e diz se chamar Carmilla. É a mais bela jovem que todos já viram. É também uma vampira de 150 anos de idade, que só ataca mulheres, por algumas das quais, como Laura, chega a nutrir uma paixão quase obsessiva.

Esse é o mote do conto *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, uma das primeiras narrativas de vampiros escritas e a primeira a retratar uma vampira mulher. Uma das mais conhecidas obras ficcionais sobre vampiros, ficando atrás apenas do *Drácula*, de Bram Stoker, *Carmilla* teve seus primeiros capítulos publicados em 1871, em forma de folhetim, na revista *The Dark Blue*. Seu autor, o dublinense Sheridan Le Fanu (1814-1873), foi um dos mais famosos autores da literatura gótica irlandesa, criador de dezenas de narrativas sobrenaturais e considerado por muitos críticos o pai da história de fantasma moderna. Descendente de protestantes franceses, de família próspera, Le Fanu largou a advocacia para se dedicar ao jornalismo e à literatura, tendo sido dono de diversos periódicos.

Na primeira fase de sua obra, Le Fanu escreve narrativas e poemas de cunho histórico, retratando Dublin e o passado da Irlanda. Em 1858, porém, a morte da esposa mergulha o escritor em uma profunda melancolia, inaugurando uma nova fase de seu trabalho, mais pessimista. Alguns romances dessa época são publicados até hoje, como *The House by the Churchyard* (1863) e *Uncle Silas* (1864). Em 1872, um ano antes de sua morte, Le Fanu reúne cinco de seus contos sobrenaturais em livro — alguns dos quais já publicados em folhetim, como *Carmilla* — e dá ao conjunto o nome de *In a Glass Darkly*. A coletânea viria a se tornar sua obra mais conhecida. As cinco histórias são apresentadas como uma seleção póstuma dos trabalhos de um tal Dr. Martin Hesselius, o primeiro

investigador ocultista da literatura, que viria a ser o paradigma para a criação de diversos outros detetives/pesquisadores, como o próprio Van Helsing, de Bram Stoker, e Sherlock Holmes.

A narrativa de Le Fanu ecoa mitos como o de Lilith, a primeira mulher de Adão, o da Lâmia (como narradas no quarto livro de *Vida de Apolônio de Tiana*), o da Stryx, entre outras criaturas femininas amaldiçoadas com o desejo por sangue, em especial o de crianças. Na poesia, tem precursoras como Geraldine, do longo poema “Christabel” (1797-1816), de Samuel Taylor Coleridge, da qual é considerada quase uma releitura, “A noiva de Corinto” (1797), de Goethe, e “La Belle Dame sans Merci” (1819), de John Keats. Na vida real, a influência mais notória foi da condessa húngara Elizabeth Bathory (1560-1614), que matou mais de 600 jovens, acreditando que se banhar no sangue delas a faria rejuvenescer.

Apesar de poemas como “Christabel” e “A noiva de Corinto”, assim como “O vampiro” (1748), de Heinrich August Ossenfelder, o primeiro vampiro literário *per se* surge só em 1819, com a publicação de “O vampiro”, de John Polidori — os quatro textos são encontrados na antologia *Contos clássicos de vampiros* (publicada pela editora Hedra, em 2010). A história é conhecida: em uma visita do poeta Percy Bysshe Shelley e de Mary Godwin — a futura Mary Shelley — a Lord Byron, que na época hospedava seu médico, John Polidori, o grupo resolve matar o tempo contando e escrevendo histórias de terror. É nessa noite que Mary, com apenas 18 anos, dá início à sua obra-prima, *Frankenstein*. E em que Polidori, inspirando-se nos maneirismos de Byron, cria Lord Ruthven, o primeiro vampiro, como afirma o autor de terror Kim Newman no prefácio da antologia *The Vampire Archives*:

Antes de Ruthven, vampirismo era algo que uma pessoa má ou um monstro fazia ou era programado a fazer — como em “agora eu poderia beber sangue quente”; depois de “O vampiro” (1819), um vampiro era um tipo especial de criatura, uma subcategoria específica da literatura gótica. Ele não é o repulsivo e enlameado zumbi camponês da Europa Central do tratado de Dom Augustin Calmet, mas um insensível, sofisticado, aristocrático dândi, que se deleita em um estilo melodramático de vilania, antiquado já em 1819.<sup>1</sup> (PENZLER, 2009, p. XII)

Para criar sua vampira, Le Fanu segue a trilha de Polidori e a situa na nobreza, como condessa de Karnstein, mas busca inspiração também em documentos sobre o folclore do leste europeu, como o tratado *Visum et Repertum* (1732), do cirurgião austríaco Johann Flückinger, e as *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie, et de Silésie* (1746), do abade

francês Dom Augustin Calmet. Ambas as investigações foram realizadas para desmistificar o suposto surto de vampirismo na Europa, mas não conseguiram provar que se tratava, apenas, de superstição, o que acabou por alimentar ainda mais o fascínio pelo tema. Um dos elementos retirados desses tratados por Le Fanu, e que viria a ser usado por Stoker e incorporado ao mito do vampiro, é o uso da estaca. Antes de *Carmilla*, não havia se estabelecido, na literatura, uma forma de matar de vez as criaturas. Outros, ainda, são os sinais para identificar se um cadáver era um vampiro: o cadáver preservado, o sangue nos lábios ou nariz, as unhas e os cabelos crescidos, o grito ao se perfurar o peito com a estaca. Tudo perfeitamente explicável pela ciência de hoje, mas, à época, sinais incontestes da transformação em morto-vivo.

»Em vez de  
monstros  
escandalosos  
e maldades  
escancaradas,  
Le Fanu traz  
elementos mais  
sutis: o terror  
atmosférico, mais  
psicológico que  
externo.«

A influência de *Carmilla* em *Drácula* não para por aí. Algumas pesquisas apontam que a ideia de escrever um romance sobre vampiros surgiu para Stoker após um pesadelo em que via um homem se levantando do túmulo.



“Ele havia acabado de ler *Carmilla* e ficou muito impressionado com a força da novela de Le Fanu, principalmente pelas informações contidas na narrativa sobre a tradição folclórica relativa aos vampiros”, escreve o pesquisador Alexander Meireles da Silva, especialista em literatura fantástica, na introdução à edição brasileira de *Carmilla* (COSTA, 2010). A influência se faz notar de forma mais direta no conto “O hóspede de Drácula”, publicado após a morte de Stoker. O conto — que, segundo a viúva do escritor, seria o primeiro capítulo suprimido de *Drácula*, hipótese contestada pelas diferenças formais entre os textos — traz uma condessa vampira repousando em uma tumba em um vilarejo em ruínas na Estíria.

Apesar de acertada, a fama como precursor de *Drácula* obscurece os méritos próprios do conto de Le Fanu. Por sua elegância e por suas ambiguidades, *Carmilla* é um texto delicioso, que permanece fresco quase um século e meio depois de sua publicação. Em vez de monstros escandalosos e maldades escancaradas, Le Fanu traz elementos mais sutis: o terror atmosférico, mais psicológico que externo. *Carmilla* pode ser considerada uma vampira passivo-agressiva, que conduz e manipula sua vítima para que se afeiçoe a ela. A técnica de terror indireto e de deixar detalhes em aberto, permitindo outras hipóteses e explicações, viria a influenciar vários autores e diretores de terror.

*Carmilla* tem pelo menos duas camadas de não confiabilidade: a primeira, pela narração em primeira pessoa, o que por si só já é sinal de parcialidade, conforme aprendemos na escola com as discussões sobre a traição — ou não — de Capitu, em *Dom Casmurro*. A segunda vai aparecer só na versão em livro, quando, ao texto original publicado em folhetim, Le Fanu acrescenta um prólogo, no qual a narrativa de Laura é introduzida por um narrador sem nome, supostamente assistente do investigador Dr. Martin Hesselius, assim como nos outros contos da coletânea. Expediente parecido é usado com sucesso por Margaret Atwood em *O conto da aia*, em que as gravações contando a história de vida da aia Offred são compiladas e apresentadas ao mundo por dois pesquisadores homens com pouquíssima compreensão do período em que ela viveu, o que acaba

por lançar sombra sobre tudo o que se leu antes. Na edição brasileira da editora Hedra, o prólogo não está presente.

O pioneirismo de Le Fanu em retratar — ainda que de forma sugerida, e com a derrota da vampira ao final, como cabia à época — um relacionamento homoerótico entre mulheres é ressaltado pela demora com que o tema voltaria a aparecer no gênero: com uma ou outra exceção, somente com Anne Rice, nos anos 1970, é que os vampiros voltam a ser andróginos e sexualmente ambíguos. Muito já foi escrito sobre a relação entre Laura e *Carmilla*, se se trata de fato de uma relação homoerótica. Alguns trechos, porém, deixam as intenções da vampira mais que explícitas.

Por vezes, ao cabo de uma hora de apatia, minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente e com ternura; nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, serás minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. Então, recostava-se na cadeira, cobrindo os olhos com as mãos pequeninas, e eu ficava trêmula.

Quanto aos sentimentos de Laura por *Carmilla*, tudo está nas entrelinhas. Textualmente, ela recusa os arroubos da amiga; ao mesmo tempo, porém, confessa se sentir irresistivelmente atraída. Mesmo ao final da história, quando a vampira está morta e tudo foi revelado, os sentimentos de Laura em relação a ela permanecem dúbios, como no parágrafo que encerra o conto:

Foi preciso muito tempo até que o horror dos eventos recentes diminuísse; e até hoje a imagem de *Carmilla* volta à minha lembrança, alternando ambiguidades: às vezes, é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja; e, tantas vezes, em devaneio, assusto-me, imaginando ouvir os leves passos de *Carmilla* à porta do salão de estar.

Segundo o escritor Jamieson Ridenhour, citado por Alexander Meireles da Silva na introdução à edição da Hedra:

*Carmilla* foi lida como uma fábula da sexualidade reprimida (com Carmilla representando o despertar da identidade sexual da própria Laura), como uma metáfora do incesto e da transgressão sexual juvenil, como advertência gótica aos perigos da homossexualidade, como parábola da repressão patriarcal [...]. Outras leituras apontaram para as diferenças étnicas, a demonização da mulher e o fascínio de Le Fanu pelas teorias espirituais de Swedenborg. Os múltiplos significados que os críticos ainda encontram na novela de Le Fanu são a prova de como o conto do vampiro é ele próprio um espelho, refletindo uma imagem obscura do que quer que seja que a sociedade interponha a sua fria superfície.

Mais que uma simples história de vampiros, *Carmilla* tem se provado uma excelente metáfora cultural e política, permitindo diversas leituras, desde o retrato dos anseios e medos da era vitoriana à representação moderna e complexa da mulher e da sexualidade. Seus engenhos narrativos, seus mistérios deixados em aberto — teria Laura se tornado vampira também, como o prólogo permite deduzir? —, sua atmosfera e suas sutilezas fazem com que o conto de Le Fanu avance pelo novo milênio com a mesma força e graça da condessa de Karnstein ao cativar a jovem Laura. 🦇

---

<sup>1</sup> Tradução livre. No original: “*Before Ruthven, vampirism was something a bad person did or was said to do—as in ‘now I could drink hot blood’; after The Vampyre (1819), a vampire was a particular type of creature, a specific subcategory of gothic literary villain. He isn’t the muddy, repulsive Middle European peasant zombie of Dom Augustin Calmet’s treatise, but a coldhearted, sophisticated, aristocratic fashion plate who indulges in a style of melodramatic villainy old-fashioned even in 1819*”.

## Referências

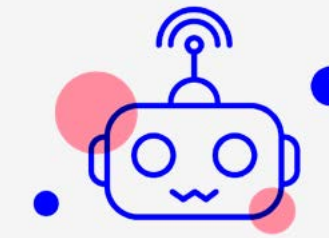
- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto (Org.). **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- ASSIS, Machado de. “Dom Casmurro” [1899]. In: **Obras Completas de Machado de Assis**, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- COSTA, Bruno (Org.). **Contos clássicos de vampiros**: Byron, Stoker e outros. São Paulo: Editora Hedra, 2010.
- LE FANU, Sheridan. “Carmilla”. In: PENZLER, Otto (Org.). **The Vampire Archives: The Most Complete Volume of Vampire Tales Ever Published**. Nova York: Vintage Crime/Black Lizard, 2009.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Editora Hedra, 2010.
- NEWMAN, Kim. “Foreword”. In: PENZLER, Otto (Org.). **The Vampire Archives: The Most Complete Volume of Vampire Tales Ever Published**. Nova York: Vintage Crime/Black Lizard, 2009.
- SILVA, Alexander Meireles da. “Introdução”. In: LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. São Paulo: Editora Hedra, 2010. pp. 9-37.
- SILVA, Alexander Meireles da. “Introdução”. In: COSTA, Bruno (Org.). **Contos clássicos de vampiros**: Byron, Stoker e outros. São Paulo: Editora Hedra, 2010. pp. 9-40.
- STOKER, Bram. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

## Jeanne Callegari

---

Jeanne Callegari (Uberaba/MG, 1981) é poeta e jornalista. É autora dos livros *Botões* (Corsário-Satã, 2018) e *Miols frescos* (Pitomba!, 2019; Patuá, 2015), ambos de poemas, e de *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável* (Seoman, 2008), perfil biográfico do autor gaúcho. É curadora, organizadora e poeta residente da *Macrofonia!*, noite mensal de poesia e audiovisual ao vivo em São Paulo (SP), realizada desde 2017.





# Resenhas

---

## Ode e crítica ao mestre do horror se misturam em *A balada do Black Tom*

*por Luana Botelho*

Ninguém jamais se vê como vilão, não é? Mesmo os monstros têm a si próprios em alta conta. (LAVALLE, 2018, p. 50)

Embora escrita dentro do contexto de *A balada do Black Tom*, a frase poderia muito bem ter sido dirigida a H. P. Lovecraft. Pai do terror cósmico, o autor era também um racista conhecido e suas ideias reacionárias e xenófobas o aproximavam do movimento fascista. Mas nada disso era sabido por Victor LaValle ao passar a infância lendo o autor clássico. Só muito tempo depois, quando adolescente, começou a enxergar a verdadeira face de seu ídolo. E, então, as famosas histórias já haviam ganhando seu coração.

Não é à toa que LaValle abre *A balada do Black Tom* com os dizeres:



“Para H. P. Lovecraft, com todos os meus sentimentos conflitantes”. Inspirado em “The Horror at Red Hook” — talvez o mais racista dos contos lovecraftianos —, sua premiada novela subverte a história clássica, construindo uma verdadeira homenagem e crítica ao mestre do horror.

Magia, ilusão e racismo se misturam com maestria nesta pequena obra, com grande significado. Em suas páginas acompanhamos as idas e vindas do trambiqueiro Charles Tomas Tester pelas ruas de Nova York. Suas roupas e um violão velho lhe conferem a invisibilidade quase mágica de um homem negro na era do jazz. E tal invisibilidade acaba por se revelar um recurso importante para os esquemas do nosso protagonista.

Mas o que era ilusão e trambique se transforma quando Tomas Tester encontra o excêntrico Robert Suydam, que lhe convida para tocar em uma festa. A proposta é tão absurda que Tester logo vê que há algo errado. Mas é tão irresistível que ele a aceita mesmo assim. E é desse encontro que vemos uma explosão de terror cósmico.

O retorno do Rei Adormecido significaria o fim da calamidade de seu povo. O fim de toda a desgraça e imundice de um bilhão de vidas. Quando ele despertar, vai desaparecer com todas as tolices da humanidade. E é apenas um entre muitos. São os Grandes Antigos. Seus passos farão montanhas caírem. Um olhar fará dez milhões de corpos tombarem, mortos. Mas imagine a fortuna daqueles de nós que tiverem permissão para sobreviver? A recompensa para aqueles de nós que ajudarem o Rei Adormecido a despertar? (LAVALLE, 2018, p. 52)

“The Horror em Red Hook”, o texto em que se baseia *A balada do Black Tom*, é a expressão máxima do racismo e xenofobia presentes nos trabalhos de Lovecraft. Nele, o autor destila seu preconceito ao narrar as desventuras de um policial branco pelas ruas de um bairro pobre, habitado por imigrantes e negros. Detetive Malone, o protagonista, investiga uma série de sequestros ligados a Suydam, um velho recluso cujos esquemas obscuros com gângsteres e outros criminosos de Red Hook levam a uma carnificina regada a sacrifícios humanos e muito sangue.

Não obstante, *A balada do Black Tom* é muito mais do que uma ode ou repulsa a Lovecraft. É uma mensagem muito clara: embora “The Horror em Red Hook” tenha caído no esquecimento para muitos, seu conteúdo racista e xenófobo, a violência policial contra minorias e a vulnerabilidade dos mais pobres continuam muito presentes na sociedade até os dias de hoje.

Vencedor do Shirley Jackson, British Fantasy e This is Horror Award, *A Balada do Black Tom* — o conto de um golpista negro do Harlem que se envolve em um negócio obscuro — também foi finalista do Hugo, Nebula, Locus e World Fantasy Award. Uma lista nada modesta, que revela o poder de sua pequena e poderosa narrativa.

Então, procurei outros, totalmente diferentes de mim, e quando falaram da sabedoria secreta, eu ouvi. O que homens como eu ignorariam como superstição ou, pior, como maldade pura, eu aprendi a adorar. Quanto mais eu lia, quanto mais ouvia, mais certo ficava de que uma apresentação grande e secreta estava se passando em toda a minha vida, em toda a nossa vida, mas a massa que nós somos era ignorante demais, ou assustada demais para olhar adiante e assistir. Porque assistir seria o mesmo que compreender que a peça não está sendo representada para nós. Saber que simplesmente não valemos de nada para os atores. (LAVALLE, 2018, p. 51) 🦋

#### Para saber mais:

NPR. “The Ballad Of Black Tom’ Offers A Tribute To And Critique Of Lovecraft”. Disponível em <<https://www.npr.org/2016/02/29/468558238/the-ballad-of-black-tom-offers-a-tribute-and-critique-of-lovecraft>>.

TÍTULO  
**A Balada do Black Tom**

AUTOR  
**Victor LaValle**

TRADUÇÃO  
**Petê Rissati**

---

Editora Morro Branco  
2018, 189 páginas

\* O livro também inclui o conto  
“The Horror em Red Hook”  
de Lovecraft, traduzido por  
Giovana Bromentre



VICE. “We spoke to the novelist about ‘The Ballad of Black Tom,’ which repurposes Lovecraft’s most racist story in a brilliant and timely way”. Disponível em <[https://www.vice.com/en\\_us/article/exqw7w/victor-lavalles-new-novel-is-h-p-lovecraft-without-the-horrific-racism](https://www.vice.com/en_us/article/exqw7w/victor-lavalles-new-novel-is-h-p-lovecraft-without-the-horrific-racism)>.

Strange Horizons. “The Ballad of Black Tom By Victor LaValle”. Disponível em <<http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/the-ballad-of-black-tom-by-victor-lavalle/>>.

## Luana Botelho

---

Publicitária. Faz cursos aleatórios, fotografa nas horas vagas e vira a noite lendo um bom livro. LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/luanabotelho>.

### *Carrie, a estranha, de Stephen King*

*por Yolanda Moretto*

Stephen King talvez seja um dos autores mais conhecidos do mundo no gênero horror. Quem está familiarizado com sua obra sabe que as histórias de King são mais do que tensão e susto, ele vai até a mente humana. Talvez isso seja uma redundância: afinal, as obras de terror — sejam em livro, em filme ou em qualquer outro meio — que realmente nos marcam são exatamente aquelas que compreenderam nossos medos, desejos, ambições, inseguranças. Talvez o terror seja sobre isto: sermos humanos.

E nenhum livro na obra de King me assustou e encantou tanto quanto *Carrie*.

Todo mundo sabe como a história da estranha menina Carrie chega a seu ápice: em uma festa de formatura, com um balde de sangue de porco caindo sobre sua cabeça. Mas, acredite, o que acontece antes e depois são partes muito mais interessantes desse livro. E King deixa bem claro, desde a primeira página, que algo horrível vai acontecer, algo que vai muito além

de uma pegadinha no baile de formatura.

Carrie White é uma estranha garota com poderes sobrenaturais. Aluna do colegial em uma escola americana, ela é alvo constante de pegadinhas e *bullying* que se devem tanto à sua incapacidade de lidar com situações pessoais quanto à fama de sua família. Grande parte do que faz Carrie se distanciar de outros adolescentes de sua idade se deve à sua mãe, uma fanática religiosa que acredita que tudo é pecado, inclusive o nascimento de Carrie. Seu relacionamento com a filha é extremamente abusivo, com castigos físicos e psicológicos que pioram cada vez mais quando os poderes telecinéticos da adolescente começam a se manifestar com mais força.

Isso acontece no dia de sua menstruação. Sem saber o que está acontecendo (pois sua mãe jamais conversou com ela sobre isso), Carrie se vê sangrando no vestiário de sua escola, enquanto suas colegas de classe aproveitam o momento para lhe dar uma lição pela sua ignorância, gritando enquanto arremessam absorventes internos na protagonista.

Sentindo pena da garota, a popular Susan Snell convence seu namorado, Tommy, a levar Carrie ao baile de formatura, iniciando uma grande amizade entre os três adolescentes, com Susan e Tommy conhecendo mais quem Carrie realmente é e com a protagonista tendo sua primeira relação de amizade. A aproximação entre Carrie e Susan é especialmente interessante, o que apenas deixa a narrativa ainda mais triste com seu final inescapável.

A história de Carrie e da cidade onde mora, contada por King, é brutal, pois sabemos que esse será o último momento de normalidade que a garota terá

TÍTULO

Carrie, a estranha

AUTOR

Stephen King

TRADUÇÃO

Adalgisa Campos da Silva

---

Editora Suma de Letras

2013, 200 páginas

na vida. Isso porque Chris Hargensen, uma das garotas que mais lhe incomoda na escola, decide se vingar por ter recebido detenção ao atirar absorventes internos em Carrie. Sua vingança é o que leva ao ápice do livro e à conhecida cena dos baldes de sangue caindo sobre a estranha garota, quando Carrie vence a competição de rainha do baile.

Para construir todo o enredo, King utiliza principalmente dois recursos para mover a história. O primeiro é uma narrativa que se divide entre um narrador em terceira pessoa e diversos extratos de jornais, depoimentos dados à polícia, livros biográficos etc., que dão um ritmo bastante dramático à narrativa, mesmo que lento em alguns trechos. O segundo são as inserções de pensamento das personagens, que o autor faz no meio da narrativa em terceira pessoa, o que nos permite saber exatamente como cada personagem está se sentindo.

*She looked back  
(old bitch hates my momma)  
over her shoulder.  
(página 29)*

O fim do livro desacelera a história antes de acelerar novamente. É aos poucos que você entende o que está realmente acontecendo — e não vou estragar a surpresa, mas direi que a parte mais triste do livro é ver o quão perto Carrie chega de ser uma heroína e o quão rápido ela se torna a vilã que ela sempre lutou para não ser. Mas, como disse uma vez o próprio King, monstros vivem dentro de nós e, às vezes, eles ganham. 🦇

## Yolando Moretto

---

Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e formada em Jornalismo pela mesma instituição. Pesquisadora de interações em ambientes digitais, é também leitora assídua de livros de fantasia, ficção científica e diversos outros gêneros.



## O urubu

*por Guilherme Gontijo Flores  
e Rodrigo Tadeu Gonçalves*

---

*The Raven*, normalmente traduzido como “O corvo” por grandes nomes como Machado de Assis, Fernando Pessoa e Haroldo de Campos, entre outros, é um dos poemas mais conhecidos de Edgar Allan Poe. Seu protagonista, sofrendo pela morte da amada, avista a figura aterrorizante da ave sobre o busto da deusa Atena; tudo é melancólico, sombrio, e a aparição encarna o terror da falta de resposta para o sofrimento do eu-lírico. Suas respostas são sempre *nevermore*, “nunca mais”, e aparecem nos finais das estrofes após a lamentação e o espanto do homem sofredor, num jogo metafísico.

Do ponto de vista formal, Poe compõe uma poética obsessiva, com ritmo binário de sílabas fortes e fracas, rimas internas e externas bem marcadas e ecos sonoros fluindo pela atmosfera soturna num vertiginoso *tour de force*. No entanto, poderíamos fazer uma pergunta: é possível a recriação obsessiva de uma poética ir além do servilismo que diviniza o original? Não seria mesmo isso o que percebemos a partir das críticas à tradução de Fernando Pessoa (poeta que mais de perto emulou a forma do original), que insistem em nos lembrar como as rimas em *-ais* (a partir de “nunca mais”) seriam mais abertas e, com isso, menos graves e fechadas do que as



rimas em *-ore*? Daí derivam as visões de intraduzibilidade, que caem num simbolismo fonético intransponível por não termos a chance de um “nunca mais” terminado em vogais sombrias: para elas, no limite, o original é santo e intocável; para elas, toda tradução pode, no máximo, emular o que se perde, num gesto de desculpas. Mas e se a recriação obsessiva da forma guardar em si uma perversão? Se *-ore* anunciava o horror perante a falta de sentido da morte, seria possível rimar ainda mais fechado? O que estaria em jogo nessa escolha, ou na recriação do ritmo original? Partimos desse desafio em nossa tradução, publicada no site escamandro<sup>1</sup> e depois no livro *Algo infiel: corpo performance tradução*<sup>2</sup>.

Se, por um lado, a insistência na recuperação estrita feita por Pessoa da forma rítmica e rímica de Poe nos parece um tanto servil e, por conta dessa mesma obsessão, perde-se a força das inúmeras rimas ominosas em *-ore* — o que corroboraria a ideia de que uma tradução perfeita não existe —, a própria percepção dessa impossibilidade da perfeição tradutória imanente nos instiga a partir da falta, da impossibilidade de rimar *nevermore* com *nunca mais* e, aceitando perder justamente a semântica, fazemos a mesma recuperação de ritmo, rimas, forma, na medida mesma em que algo muda.

Nossa tradução-exu é paródia, canto paralelo e perversor da atmosfera sombria do original, que transpõe os elementos para outro sistema, em que o indizível do corvo é (in)dito por novo animal que encerra o diálogo da mesma forma que seu antepassado das terras do norte. Nessa encruzilhada, a ironia e o humor reescrevem o original em novo tempo, nova língua, com novo gesto poético e político, sem deixar jamais de ser o que foi: *The Raven / O urubu*, de Edgar Allan Poe.

Desde a versão de 2016 do escamandro, por um golpe de *Zeitgeist*, outras traduções-perversões similares surgiram em diálogo com nosso projeto, como a de Pedro Mohallem (“O estorvo”), a de Emmanuel Santiago (“A rola”) e a de Germano Quaresma (“O caboré”), dando sinal de uma produção viva da tradução deste poema. Além disso, é possível ouvir nossa versão recitada de duas formas bem distintas: uma por Leonardo Antunes<sup>3</sup> e outra por Jessé Primo.<sup>4</sup>

## O URUBU

(Edgar Allan Poe, trad. Guilherme Gontijo Flores & Rodrigo Tadeu Gonçalves)

Meia-noite em meu terreiro — eu cansado e já cabreiro  
compulsava por inteiro velhos livros de vodu;  
já pescava, adormecendo, quando ouvi alguém batendo,  
gentilmente me rangendo, range em meu vestíbulo.  
“Deve ser uma visita junto ao meu vestíbulo”,  
eu dizia “sem rebu”.

Eu me lembro com desgosto, num moroso mês de agosto,  
quando o fogo no seu posto fenecia ainda cru;  
e eu varava a noite escura procurando na leitura  
um remédio para dura, dura falta de Lulu —  
essa moça radiante — nome angélico — Lulu,  
jaz num pouso anônimo.

E a sedosa triste sina que corria na cortina  
já me invade e me alucina com pavor de algum exu,  
quando o coração batia, e eu, corado, repetia:  
“É visita em noite fria junto ao meu vestíbulo,  
só visita que tardia bate em meu vestíbulo,  
é só isso, sem rebu”.

Mas então fiquei mais forte, mais ativo no meu porte  
“Moço ou moça, me desculpa, peço por obséquio;  
fato é que eu, adormecendo, vem você aqui batendo  
de levinho aqui rangendo e range em meu vestíbulo,  
mal ouvi, abri a porta” – aqui do meu vestíbulo,  
só o escuro, sem rebu.

Nesse escuro tão profundo, resto triste e tremebundo,  
duvidando dos demônios que podiam dar chabu;  
mas silêncio ali reinava e mais parado o ar ficava  
e esse som que martelava, era o nome da “Lulu”?

Sussurrei o nome dela e ouço o eco, só “Lulu” —  
simples, isso, sem rebu.

Para dentro já voltando, toda a alma me queimando,  
logo escuto alguém batendo, pulo feito um cururu.  
“Deve ser vento que encana e passa na veneziana;  
anda logo, desencana, e já desfaço todo o angu,  
fico calmo num instante e já desfaço todo o angu;—  
foi o vento, sem rebu!”

Abro a tranca da janela sem deixar de pensar nela,  
ali pousa, majestoso belo, arcaico — um urubu;  
não fez gesto de respeito, só pousou no parapeito,  
com orgulho no seu peito; e eu no meu vestíbulo  
vejo o ser empoleirar-se em Palas no vestíbulo,  
repousando sem rebu.

Esse bicho tez-noturna logo alegre a dor soturna  
com o sério e decoroso ar de um ser impávido.  
“Tua crista sem alarde diz que tu não és covarde,  
urubu da cinza tarde dessa eterna noite azul,  
dize enfim qual é teu nome na plutônia noite azul!”  
Urubu diz: “Noteucu”.

Galináceo petulante, se pasmei de o ver falante,  
seu discurso irrelevante pareceu ridículo.  
Ora, vamos e venhamos, que jamais nós encontramos,  
nesta vida que levamos, ave num vestíbulo —  
bicho ou besta sobre um busto belo no vestíbulo,  
com tal nome: “Noteucu”.

E o urubu tão solitário sem sequer um dicionário  
inseriria a sua alma nesse termo críptico.  
Sem palavras mais amenas, nem mexia suas penas,  
murmurei a duras penas: “Aves passam sem tabu,

passam todas esperanças que guardei no meu tabu”.  
A ave insiste “Noteucu”.

Assustado pela rara intervenção que me tomara,  
eu falei “O que essa fera fala vem do seu baú,  
que algum dono distraído, desastrado e destruído  
ensinara por ruído em canto melancólico,  
‘té que em desespero resta o canto melancólico:  
‘Noteucu’ e ‘Noteucu’”.

E o urubu de tez noturna logo alegre a dor soturna,  
e eu me sento em frente a busto e besta em meu vestíbulo.  
Me afundei nessa cadeira e meditei uma hora inteira  
sobre a fala sobranceira e ominosa do urubu  
sobre o som insano, seco e ominoso do urubu  
com aquele “Noteucu”.

Eu me engajo matutando, som nenhum articulando  
para a fera cujos olhos cravam meu espírito;  
e eu pensava nisso tudo com o couro cabeludo  
na almofada de veludo sob a luz de um abajur;  
ela sobre esse veludo, sob a luz desse abajur  
nunca mais porá o cu!

Pareceu-me o ar mais denso perfumado por incenso  
que algum anjo ali passando porta em seu turíbulo.  
“Deus mandou-te de repente por um anjo penitente  
como alívios e nepente pras lembranças de Lulu;  
Bebe, bebe o bom nepente, esquece a morte da Lulu!”  
O urubu diz “Noteucu”.

“Mau profeta, ó ser trevoso! — seja bicho ou o tihoso! —  
se te trouxe um tentador ou se és de longe um naufrago,  
desolado mas ousado, neste deserto encantado,  
num castelo enfeitado — conta, por obséquio —



Tem alívio em Gileade? Diz, diz, por obséquio!”  
“Tem alívio Noteucu.”

“Mau profeta, ó ser trevoso! — seja bicho ou o tinhoso! —  
Pelo santo paraíso — por bom Deus ou por Jesu —  
dize ao peito que hoje impedem dores, lá no arcaico Éden  
onde encontra quanto pede, em nome angélico, Lulu,  
onde encontra alguma sede, em nome angélico, Lulu.”  
O urubu diz “Noteucu”.

“Que isso seja a despedida!”, eu gritei, “Ave atrevida,  
vai, retorna à tempestade da plutônia noite azul!  
Não me deixes pluma rude da mentira que me ilude!  
Deixa a minha solitude! Sai do meu vestíbulo!  
Tira o bico deste peito e some do vestíbulo!”  
O urubu diz “Noteucu”.

E o urubu jamais revoa, mas repousa nessa proa  
sobre o busto da alva Palas junto ao meu vestíbulo;  
no seu olho já centelha algum demônio que se espelha,  
e a lanterna agora velha lança a sombra do urubu,  
e minha alma dessa sombra persistente do urubu  
se liberta? Noteucu!



---

<sup>1</sup> Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2016/07/11/o-urubu-de-edgar-allan-poe-uma-traducao-exu>.

<sup>2</sup> ed. Cultura e Barbárie / n-1, 2017.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XAy\\_9vYaEOs](https://www.youtube.com/watch?v=XAy_9vYaEOs).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://revistaperseus.wordpress.com/2018/09/07/jesse-primos-recita-o-urubu-traducao-de-the-raven-de-edgar-allan-poe>.

## Rodrigo Tadeu Gonçalves

---

Rodrigo Tadeu Gonçalves (Jaú, 1981) é professor de Língua e Literatura Latina na UFPR, editor, tradutor e publicou seu primeiro livro de poesia, *Quando o verão*, pela Kotter em co-edição com a Patuá (2018). Em 2017, publicou com Guilherme Gontijo Flores o livro *Algo infiel: corpo performance tradução* (ed. Cultura e Barbárie / n-1). Nos dois livros, Rafael Dabul fotografa. Com Flores, também fundou em 2015 o coletivo Pecora Loca, que põe poesia e tradução em música.

## Guilherme Gontijo Flores

---

Guilherme Gontijo Flores (Brasília, 1984) é poeta, tradutor e professor de Língua e Literatura Latina na UFPR. Publicou os poemas de *brasa enganosa* (2013), *Tróides* (2014-2015, [www.troiades.com.br](http://www.troiades.com.br)), *l'azur Blasé* (2016), *Naharia* (2017) e *carvão :: capim* (2017/Portugal, 2018/Brasil), além do romance *História de Joia* (2019). Como tradutor, publicou *A anatomia da melancolia* de Robert Burton (2011-2013, 4 vols.); *Elegias de Sexto Propércio* (2014); *Safo: Fragmentos completos* (2017) e *Epigramas de Calímaco* (2019), dentre outros. É autor dos ensaios *A mulher ventriloquada* (2018) e do livro *Algo infiel: corpo performance tradução*, escrito em parceria com Rodrigo Tadeu Gonçalves e fotos de Rafael Dabul. É coeditor do blog-revista *escamandro* ([www.escamandro.wordpress.com](http://www.escamandro.wordpress.com)) e membro fundador do coletivo Pecora Loca, dedicado a tradução e(m) performance.



## Aline Shinzato

Designer e ilustradora. Formada em Artes Visuais pela UNESP e em apreciação de cães pela vida. Desenha no instagram [@cartas\\_erraticas](#)  
Email: [line.shinzato@gmail.com](mailto:line.shinzato@gmail.com)  
Site: [www.alineshinzato.com](http://www.alineshinzato.com).



## Ana Rüsche

Escritora com livros publicados, entre eles "Acordados" (romance, 2007) e "Furiosa" (poesia, 2016). Doutora pela Universidade de São Paulo com a tese "Utopia, feminismo e resignação em *The Left Hand of Darkness* e *The Handmaid's Tale*" (2015).  
Site: [www.anarusche.com](http://www.anarusche.com).



## Drielle Alarcon

Escritora. Formada em Filosofia e em Comunicação Social, ambas pela Universidade de São Paulo. Estudou língua e literatura tchecas na Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, em Praga. Nasceu no dia do cosmonauta e acha isso muito coerente.



## Felipe Benicio

Poeta, ficcionista e doutorando em Estudos Literários. Membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, trabalhou na edição e tradução de "Distopia: fragmentos de um céu límpido" (Edufal, 2016), de Tom Moylan. "do Caos &" (Imprensa Oficial Graciliano Ramos), que foi finalista do Prêmio Cepe Nacional de Literatura 2017, é seu primeiro livro de poemas.



## André Sposito

Professor universitário, doutorando em filosofia e teoria geral do direito pela Universidade de São Paulo - USP e mantém um instagram literário [@literariosrelatos](#).



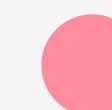
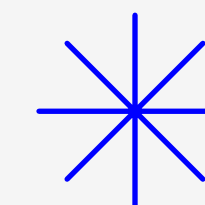
## Deborah Happ

Escritora e roteirista. Formada em Midialogia pela Unicamp. Mestre em Estética e História da Arte pela USP. Autora da novela "[Carregue meu Cadáver](#)" e roteirista da websérie "[Dilemas de Gente Branca](#)". Publicou diversos zines e tem contos nas coletâneas "Curva de rio", da Editora Giostri, e "Carne de Carnaval", da Editora Patuá, e nas revistas Raimundo e Gueto. Site: [www.felimpropano.blogspot.com.br](http://www.felimpropano.blogspot.com.br). E-mail: [deborah.happ@gmail.com](mailto:deborah.happ@gmail.com).



## Elton Furlanetto

Mestre (2010) e doutor (2015) em Estudos Literários em Inglês na área de Ficção Científica e Utopia. Estudou a utopia e a politização da arte, com bolsa sanduíche da CAPES na University of Florida. Atualmente, é professor, na área de língua inglesa e suas literaturas, tradução literária na Universidade Nove de Julho.







## George Amaral

Publicitário. Mestre em Teoria Literária pela USP e especialista em Roteiro Audiovisual pela PUC-SP. É escritor, ilustrador e designer gráfico. Pesquisa o estranhamento inerente às narrativas fantásticas pelo viés psicanalítico, literário e cultural.

Site: [www.georgeamaral.com.br](http://www.georgeamaral.com.br).



## Járede Oliver

Psicólogo clínico, mestre em Antropologia Social (PPGAS/UFMT) e professor do Estado de Mato Grosso, onde leciona sociologia. Colabora com o site MetaFicções. Seus interesses incluem literatura weird, identidades na pós-modernidade, antropologia da pessoa e corporalidade e estudos de Gênero.



## Marília Ramos

Leitora e acumuladora de listas e narrativas. Formada em Relações Internacionais e em História pela Universidade de São Paulo, trabalha na área de direitos humanos desde 2010. É membro da Fantástica 451.



## Renata Oliveira do Prado

Jornalista, radialista, mercadóloga e leitora voraz. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), trabalha com produção de conteúdo para Internet e social media desde 2011.



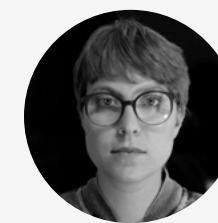
## Germano César

Professor de literatura brasileira, crítico literário. Mestre pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE no programa de Pós-graduação em Letras com a dissertação “Piscina livre, de André Carneiro: entre ícones e metamorfoses” (2011).



## Luiza Ozilak

Ilustradora, mais ou menos humana, só sai de casa em troca de iscas alimentícias. Formada pela Unesp em Artes Visuais. Portifólio: [cargocollective.com/idleness](http://cargocollective.com/idleness). Ilustração: p. 84



## Marina Kanzian

Ilustradora e designer. Formada em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, trabalha com design gráfico e ilustração desde 2010. Parte de seu portfólio de ilustração foi publicado no livro “Pictoria: The Best Contemporary Illustrators Worldwide”. Atualmente reside na Alemanha, onde trabalha como freelancer.

Site: [www.marinakanzian.work](http://www.marinakanzian.work).

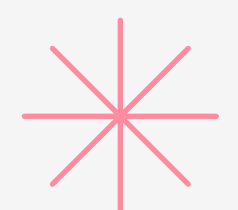
E-mail: [hello@marinakanzian.work](mailto:hello@marinakanzian.work).



## Vitor Flynn

Paulistano formado em Artes Plásticas e em Ciências Sociais. Atua profissionalmente como ilustrador e designer gráfico. Mantém desde 2013 o blog Quadrinhos B, dedicado a HQs curtas com divagações desimportantes e exercícios de narrativa.

Ilustração: p. 6



# Expediente fantástico

---

## Conselho editorial

Aline Shinzato, Ana Rüsche,  
Deborah Happ, Drielle Alarcon,  
Elton Furlanetto, Felipe Benicio,  
George Amaral, Marília Ramos e  
Renata Oliveira do Prado

## Revisão

Marília Ramos

## Coordenação de arte

Drielle Alarcon

## Capa, diagramação e ilustrações

Aline Shinzato

## Projeto gráfico

Aline Shinzato e Marina Kanzian

## Diagramação

Aline Shinzato

## Redes Sociais

Deborah Happ, Marília Ramos e  
Renata Oliveira do Prado

## Clube de Leitura no Goodreads

André Sposito e Deborah Happ

## Canal no Youtube

Járede Oliver e Germano César

## Contato

### E-mail

fantastika451@gmail.com

### Website

fantastika451.wordpress.com

### Facebook

fb.com/fantastika451

### Instagram

www.instagram.com/fantastika451

#fk451

Confira as regras para submissão  
de artigos em  
**fantastika451.wordpress.com**

