



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ENSINO DE LÍNGUA E  
LITERATURA

**FADIA RODRIGUES SAMRA**

**O INSÓLITO NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS DE *O  
TRAVESSEIRO DE PENAS*, DE HORÁCIO QUIROGA, E  
*MATER DOLOROSA*, DE OLÍVIA SARMENTO**

Palmas, TO  
2023

Fadia Rodrigues Samra

**O INSÓLITO NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS DE *O TRAVESSERO DE PENAS*, DE HORACIO QUIROGA, E *MATER DOLOROSA*, DE OLÍVIA SARMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura – PPGL, Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura – MELL, da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestre (a) em Literatura.

Orientador (a): Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio.

Palmas, TO  
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- S192i Samra, Fadia Rodrigues.  
O insólito nos espaços literários de "O travesseiro de penas", de Horacio Quiroga, e "Mater dolorosa", de Olívia Sarmiento. / Fadia Rodrigues Samra. – Porto Nacional, TO, 2023.  
74 f.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2023.  
Orientador: Juliano Casimiro de Camargo Sampaio  
1. Horror. 2. Espaço literário. 3. Insólito. 4. Literatura gótica. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

**Fadia Rodrigues Samra**

**O INSÓLITO NOS ESPAÇOS LITERÁRIOS DE *O TRAVESSEIRO DE PENAS*, DE HORACIO QUIROGA, E *MATER DOLOROSA*, DE OLÍVIA SARMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura – PPGL, Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura – MELL, da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestre (a) em Literatura em 30 de outubro de 2023 e aprovada (o) em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 30/10/2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio, UFT

---

Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig, UFT

---

Prof. Dr. Odi Alexander Rocha da Silva, UNITINS

*À memória de meu pai, Fawzi Fahed Sulaiman  
Samra.*

*Ao meu companheiro de vida, Vinícius  
Martins Correa.*

*À minha mãe e irmãs, por sempre estarem  
aqui.*

*Ao meu orientador, prof. Juliano Casimiro,  
pela paciência e delicadeza.*

## RESUMO

A presente dissertação constitui-se como um estudo historiográfico e comparativista da literatura de terror e seus espaços insólitos, usando como base os contos "O travesseiro de penas", do uruguaio Horacio Quiroga e "Mater Dolorosa", da escritora mineira radicada em Gurupi-TO Olívia Sarmiento. A leitura aqui abordada converge para análise simbólica da casa e das atitudes insólitas tomadas pelos personagens de ambos os contos, mostrando correspondências importantes. Para tanto, o trabalho sustenta-se em três capítulos: no primeiro, são dispostas a origem e consolidação do gênero "horror" com exemplos de correspondência nos dias atuais; no segundo, destacam-se as casas como espaço literário de relevância dentro desses gêneros à luz da teoria bachelardiana; no terceiro, comparam-se os espaços literários de Quiroga e Sarmiento, destacando seus símbolos e suas representações do insólito, firmando assim o objetivo central desse trabalho. Além disso, outras definições importantes à análise como a Literatura Gótica e demais considerações acerca da Literatura fantástica e do medo serão aventadas com o objetivo de dar sustentação ao trabalho. Com isso, será possível identificar o ineditismo da pesquisa.

**Palavras-chave:** Horror, espaço literário, insólito, Horacio Quiroga, Olívia Sarmiento.

## ABSTRACT

The present dissertation constitutes a historiographical study of horror literature and its unusual spaces, using as a basis the short stories "O travesseiro de penas", by the Uruguayan Horacio Quiroga and "Mater Dolorosa", by the Minas Gerais writer based in Gurupi-TO Olívia Sarmento. The reading addressed here converges to the symbolic analysis of the house and the unusual attitudes taken by the characters in both tales, showing important correspondences. To this end, the work is based on three chapters: in the first, the origin and consolidation of the "horror" genre are arranged with examples of correspondence in the present day; in the second, the houses stand out as a literary space of relevance within these genres in the light of Bachelardian theory; in the third, the literary spaces of Quiroga and Sarmento are compared, highlighting their symbols and their representations of the unusual, thus establishing the central objective of this work. In addition, other important definitions for analysis such as Gothic Literature and other considerations about Fantastic Literature and fear will be suggested in order to support the work. With this, it will be possible to identify the originality of the research.

**Key-words:** Horror, literary space, unusual, Horacio Quiroga, Olívia Sarmento.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 DA LITERATURA DO MEDO .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Do Gótico.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 O insólito na literatura fantástica .....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 Dos contos.....</b>	<b>20</b>
<b>2.4 Dos símbolos.....</b>	<b>22</b>
<b>2.5 Quiroga e a literatura fantástica do medo.....</b>	<b>25</b>
<b>2.6 Olívia Sarmiento e A emparedada .....</b>	<b>28</b>
<b>3 DAS CASAS.....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 O espaço literário.....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 A casa como espaço literário .....</b>	<b>39</b>
<b>3.3 Horacio Quiroga, uma trágica existência .....</b>	<b>43</b>
<b>3.3.1 O travesseiro de penas.....</b>	<b>45</b>
<b>3.4 A casa em O travesseiro de penas .....</b>	<b>48</b>
<b>3.5 Mater Dolorosa, a casa e a vingança.....</b>	<b>52</b>
<b>4 DO INSÓLITO NAS OBRAS DE QUIROGA E SARMENTO.....</b>	<b>58</b>
<b>4.1 O Insólito em O travesseiro de penas .....</b>	<b>60</b>
<b>4.2 O insólito em Mater dolorosa .....</b>	<b>62</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>70</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, a literatura do medo se consolidou como um dos gêneros mais comuns e, de certa forma, mais populares e rentáveis no mercado editorial segundo um de seus próprios ícones, Howard Phillips Lovecraft (CESAROTTO apud LOVECRAFT, p. 11). Seja na esfera ocidental, por meio de clássicos atemporais, seja na esfera nacional ou mesmo na regional, o estilo tem mantido o seu espaço como um dos mais duradouros e tradicionais da literatura.

Nesse âmbito, o insólito, cuja definição adotada é dada no escopo deste texto, é um elemento recorrente na literatura fantástica e de horror e, de maneira geral, pode ser considerado como um dos pontos constituintes fundamentais na definição desses gêneros. A presente dissertação constitui-se como uma análise e estudo historiográficos e de comparação entre dois contos constantes na ficção literária de horror separados temporalmente e canonicamente, mas com homologia em pontos relevantes. Nos propomos a analisar o conto *O travesseiro de penas*, do escritor uruguaio Horacio Quiroga<sup>1</sup> (1878 – 1937), e *Mater dolorosa*, da escritora regionalista Olívia Sarmiento<sup>2</sup>, a partir das casas em seus momentos insólitos. Para isso, nos sustentamos em três capítulos e iniciamos o texto na primeira parte com uma introdução à literatura de horror partindo da novela gótica até os dias atuais, chegando ao realismo fantástico de Quiroga e Sarmiento. A partir daí, mostramos que as narrativas dos autores guardam pontos de correspondência com esses estilos seculares, anteriores a eles, focando na ambiência da América Latina. No segundo capítulo, *Das casas*, nos propomos a analisar o espaço literário dos contos selecionados a partir da ambiência de espaços domésticos, sobretudo as casas, que são o foco espacial. Por fim, no terceiro capítulo em *Do insólito nas obras de Quiroga e Sarmiento*, partimos para a comparação entre as duas obras, focando em seus pontos de correspondência e nas possibilidades de aproximação devido, principalmente, ao uso do insólito em seus espaços literários.

Horacio Quiroga ocupa relevante presença dentro dos espaços do imaginário latino-americano com sua literatura de medo e fantasia, muitas vezes grotesca e escatológica. Sua marca registrada está na singularidade imagética e no surreal de seus textos, que muitas vezes dialoga com clássicos como Edgar Allan Poe (1809 – 1849) e Guy de Maupassant (1850 – 1893), autores já conhecidos e celebrados no gênero. Sua trágica morte, por meio de um suicídio, só torna seu legado ainda mais misterioso e quiçá dantesco, algo perceptível por

---

<sup>1</sup> Escritor uruguaio. Sua biografia será devidamente exposta posteriormente no *corpus* desse texto.

<sup>2</sup> Escritora tocantinense. Sua biografia será devidamente exposta posteriormente no *corpus* desse texto.

meio de seus contos em sua maioria curtos e com quebras de expectativa celebradas. Já Olívia Sarmiento, escritora regionalista mineira de Salinas radicada em Gurupi – TO utiliza-se do horror como fonte criativa em sua coletânea de contos *A emparedada*, que inclusive já foi leitura obrigatória para ingresso por meio de vestibular da Universidade Federal do Tocantins – UFT – no ano de 2018.

Tendo isso em vista, uma de nossas intenções é mostrar que a narrativa regional de Olívia Sarmiento guarda pontos de correspondência com Horacio Quiroga e esses estilos já supracitados. Para tal, nos propusemos a resumir o enredo dos referidos contos ressaltando sobretudo os seus pontos extraordinários, que agem ali como motivos capazes de alterar o rumo das personagens e, posteriormente, causar a retomada de equilíbrio de suas trajetórias.

É possível afirmar que os textos de Quiroga e Sarmiento não se destacam apenas pelo insólito, mas também pelas dicotomias antitéticas entre o belo e o macabro, o delicado e o rude, o físico e o espiritual. Além disso, a possibilidade de análise desses aspectos em um conto de horror tocantinense se configura como uma oportunidade de conhecimento e valorização desse estilo. A escolha dos contos de Quiroga e Sarmiento, portanto, vão além de uma predileção pessoal pelos escritos, uma vez que suas temáticas são correspondentes em vários pontos. Trata-se da realização de algo até então inédito: o debruçar sobre a literatura fantástica de Sarmiento, de origem regional do Tocantins, a partir da valorização de seu viés insólito em consonância com um representante da literatura sul-americana, mostrando seu valor e qualidade.

Logo, a presente dissertação, amparada em teóricos do fantástico, do insólito e do medo, tem o objetivo de aproximar Quiroga e Sarmiento por meio de pontos de concordância, mesmo com as distâncias geográficas, temporais, sociais e culturais tão diversas. Para isso, é importante que se leve em consideração que o momento histórico na literatura fantástica, que retoma o sobrenatural advindo da literatura gótica do século XVIII, como agente de conflito ao excesso de racionalismo característico dos séculos XVIII e XIX.

Vale lembrar que outros textos aparecem na dissertação com a finalidade de exemplificar, através de excertos, questões referentes ao insólito, o fantástico e seus desdobramentos. Dentro deste contexto, este trabalho procura fazer uma contribuição na área da Literatura Tocantinense e seus desdobramentos e correspondências no Brasil e na América Latina.

## 2 DA LITERATURA DO MEDO

*“E fomos educados para o medo.  
 Cheiramos flores de medo.  
 Vestimos panos de medo.  
 De medo, vermelhos rios  
 vadeamos.”*<sup>3</sup>

(ANDRADE, Carlos Drummond de).

O medo, uma das mais primitivas sensações existentes, é visto por especialistas como um mecanismo de defesa que possibilitou a evolução dos seres humanos (LOVECRAFT, 2008, p. 14). Por sentir medo do desconhecido e dos mistérios incompreensíveis de sua contemporaneidade, o homem entrou e saiu de guerras, construiu fortalezas, recorreu ao metafísico e criou religiões. Por mais que a afirmação anterior possa parecer um truísmo, trata-se de uma teoria defendida por escritores como norte-americano Howard Philips Lovecraft, supracitado, um dos ícones do gênero e de sua teoria de definição.

Desde que aprendeu a se comunicar, o homem tornou-se capaz de assustar por meio de contos orais e fábulas. Os anciãos, à beira do fogo e voltados para suas aldeias, já passavam histórias de terror – seja por meio do natural ou do sobrenatural – aos mais jovens e incautos. Numa época em que nem sequer se aventava a presença e relevância da ciência, essas formas de comunicação serviam para alertar e precaver os ouvintes contra intempéries e perigos animais, explicados ou inexplicados de acordo com a lógica contemporânea daquele período (LOVECRAFT, 2008).

Com o passar dos séculos, vieram as justificativas tão caras e ausentes dos fenômenos incompreendidos dos homens primitivos, mas o gosto pelo medo e o sobrenatural não diminuiu. Pelo contrário, é possível dizer que as representações do temor saíram das paredes das cavernas e de suas representações rudimentares às telas de televisão e cinema. Como exemplo dessa atemporalidade típica das representações do medo, podemos citar as obras *Nosferatu* (1922) e *O exorcista* (1973), que atravessam as décadas como clássicos que influenciam e assustam gerações de todas as idades.

Contudo, a predileção sobre histórias de terror ou outros mecanismos que se relacionassem ao medo nem sempre foram tão bem aceitos. Aliás, chegaram a ser visto como algo depreciativo, inferior. Jean Delumeau, historiador francês, em sua obra *História do medo*

---

<sup>3</sup> Trecho do poema: “O medo”, de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond20.htm>>

no Ocidente – 1300-1800, já na introdução, preconiza que entre os séculos XIII e XVIII houve uma aversão à cultura do medo, vista como oposição ao heroísmo tão caro aos valores sociais.

Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia – individual – dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus. (2009, p. 17)

Sentir medo, portanto, era da competência de plebeus, que por esse motivo se sujeitavam aos senhores feudais:

Esse lugar-comum – os humildes são medrosos – pode ser bem exemplificado na época da Renascença por duas observações, contraditórias em suas intenções mas convergentes quanto ao ponto de vista que empregam e que se pode assim resumir: os homens no poder fazem de modo a que o povo – essencialmente os camponeses – tenha medo. (ibid, 2009, p. 17)

No entanto, mesmo em meio a esse tom depreciativo e inferior, o medo nunca deixou de povoar o imaginário da população. Com o passar do tempo e principalmente com o advento da Revolução Francesa que trouxe consigo o Romantismo, a literatura, junto à acepção da historiografia, foram capazes de elevar o medo ao status de um dos preferidos entre a elite burguesa com autores como Edgar Allan Poe (1809 – 1849) e Mary Shelley (1797 – 1851), ambos constituintes de significativos sucessos editoriais.

Hoje, o que não se pode contestar é que o sucesso dos gêneros ligados ao medo pode ser medido pela própria indústria do entretenimento. Exemplificando, de maneira geral, pela simples oportunidade de sentir medo, as pessoas compram livros, assistem filmes e colocam-se em diversas outras experiências capazes de mexer com esse instinto primitivo, movimentando, assim, gigantescas quantidades de dinheiro no mercado capitalista.

Se formos atrás da origem desse êxito, a capitalização do medo tem um de seus primeiros ápices no mercado editorial com o sucesso dos romances góticos do século XVIII. De acordo com Ribeiro (1996), a obra *O castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole, considerada canonicamente como a precursora desse estilo, inaugurou uma prolífica ala do mercado editorial na Europa: “na última década do século XVIII, o romance gótico passa a ser chamado de romance de terror na Inglaterra, e na França é considerado como romance de terror ou romance negro” (RIBEIRO, 1996 p. 55). Essas obras apresentavam

seres macabros e assustadores como vampiros habitando locais misteriosos como solares ou castelos abandonados. No entanto, parte dessas construções, ainda segundo Ribeiro, fazem parte do imaginário europeu e não são inauguradas em Walpole, uma vez que narrativas envolvendo vampiros, por exemplo, remontam à Idade Média. Dessa maneira, é correto associar que a novela gótica com obras como *Frankenstein* (1997), de Mary Shelley (1797 – 1851), foi responsável por ajudar a estabelecer uma tradição da literatura de horror resgatando receios ancestrais, sem, contudo, criá-los. Acentuamos, aqui, que termo *gótico* será aprofundado adiante, no tópico *Do Gótico*.

Antes de prosseguirmos para os desdobramentos literários impulsionados pela literatura gótica, faz-se necessária a distinção entre os termos horror e terror. Embora sejam comumente colocados como sinônimos, de acordo com o dicionário Michaelis *online*<sup>4</sup>, “horror” é a sensação de medo” ou “repulsa” que se configura após uma experiência assustadora; já o terror, refere-se à expectativa que antecede um evento, configurando o temor por algo vindouro, geralmente desconhecido. O certo é que, para evitar essa distinção muitas vezes imperceptível em seu uso, muitos pesquisadores adotam um termo comum: “A linha tênue entre o horror e o terror fez com que estudiosos tenham adotado nos últimos anos a classificação de ‘literatura do medo’ para abranger os dois gêneros” (REIGOSA; VALENTE, 2016), definição que nos parece mais adequada para aquilo a que nos propomos.

Definir em termos exatos o significado e todas as características da literatura de horror pode ser tarefa dispendiosa, algo incompatível à análise a que se aventa o *corpus* desse trabalho, de forma que partiremos da definição de Lovecraft (2008, p. 15). Foi ele que, enquanto ficcionista, criou uma das mais abrangentes análises acerca desse gênero: *O horror sobrenatural em literatura* (2008). Para o autor, classifica-se como literatura de horror todos os textos ficcionais que, de alguma forma, propiciam o sentimento de medo físico ou psicológico ao leitor, sendo o romance gótico apenas um dos seus tipos mais conhecidos. Em sua visão, essa modalidade escrita depende de uma predisposição imaginativa do leitor em uma forma de se distanciar satisfatoriamente das obrigações da vida cotidiana (LOVECRAFT, 2008, p. 13-15), sem se prender exclusivamente a um período canônico ou a uma época específica. Em outras palavras, a literatura do medo transcende as engessadas escolas literárias, propagando-se por séculos e momentos históricos dos mais variados. Outro ponto interessante defendido por Lovecraft é que as sensações de medo e terror são ainda mais marcantes que as de prazer e isso justificaria a fixação pelas leituras que remetem a esses

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>, acesso em 18/08/2020, às 15:02.

sentimentos. Tendo isso em vista, prosseguiremos para a evolução do gênero.

Durante os séculos XVIII e XIX, com a literatura romântica<sup>5</sup>, o horror passou a ser visto como uma rentável fonte de comércio na cultura folhetinesca<sup>6</sup>. O Romantismo no Brasil e no mundo colheu os frutos da Revolução Industrial, o que fez com que os processos de impressão de papel, outrora arcaicos e difíceis, se modernizassem e se tornassem rápidos e relativamente baratos. Os folhetins, nesse contexto, eram importantes partes de jornais e revistas ocupando um espaço de entretenimento e propiciando, muitas vezes, o aumento de venda desses periódicos. Livros inteiros, clássicos de nossa literatura, foram publicados primeiro em folhetim e só depois em formato editorial livresco; portanto, publicá-los em partes era até mesmo uma forma de testar o mercado editorial.

A literatura do medo, alçada a protagonista com o Romantismo, também ocupou destacado espaço nos textos folhetinescos no Brasil e no mundo. Edgar Allan Poe, um dos mestres norte-americanos desse gênero, por exemplo, confessou que sua paixão sempre fora a poesia, mas que escrevia contos de horror, terror e mistério para se sustentar economicamente, o que mais uma vez comprova o apelo público desse tipo de leitura. Escritores como Poe e Lovecraft deixaram um séquito ávido por dissecar e entender as suas obras e foram responsáveis por embasar diversas produções midiáticas ao longo dos séculos e tantas outras atuais. Como exemplo, há o seriado *The following* (2013), da rede de televisão norte-americana Fox, sobre um assassino em série que usa os contos de Poe para cometer seus crimes e *Lovecraft Country* (2020), da HBO, que mostra seres míticos do universo lovecraftiano aterrorizando uma cidade americana segregada pelo racismo, ambos com grande sucesso de público.

Trazendo para a realidade brasileira, de acordo com Bosi (1970) há um consenso de que o Romantismo, iniciado aqui com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882), foi um dos responsáveis pela popularização da literatura no Brasil, sobretudo com as publicações em folhetim. Com o desenvolvimento e ampliação dessa forma de publicação, inicialmente dedicada apenas a traduções de clássicos de outros países, veio também a necessidade de criação dos próprios autores brasileiros, o que deu origem a fenômenos literários como *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, e *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, que abriram caminho para que os autores brasileiros também experimentassem escrever textos diversos,

---

<sup>5</sup> Período literário com início no século XVIII, na Alemanha, a partir da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

<sup>6</sup> Os folhetins eram publicações constantes em jornais e revistas nas quais os editores disponibilizavam contos, poemas ou capítulos de livros para apreciação de um público cada vez mais interessado em literatura.

tais como os fantásticos de tradição gótica.

A literatura macabra, um dos tipos de publicação comuns nos folhetins brasileiros, de acordo com Reigosa e Valente (2016) teve sua origem em textos dos românticos José de Alencar (1829 – 1877) e Álvares de Azevedo (1831 – 1852), este último mais conhecido em prosa por seu clássico *Noite na taverna* (1855). Azevedo, especificamente, assumiu uma atitude literária e pessoal que definiu, inclusive, os moldes do Ultrarromantismo brasileiro, configurando um dos motivos para a sua relevância em âmbito nacional. Cabe lembrar que a Segunda Geração Romântica brasileira, da qual ele é o principal representante, é povoada por seres metafísicos e anseios de morte que também fazem parte do universo do horror e do medo na tradição gótica.

A partir disso, a literatura brasileira de medo tomou forma e se consolidou, atingido esferas de relevância nacional e regional até os tempos hodiernos. Grandes escritores como João Guimarães Rosa (1908 – 1967), Murilo Rubião (1916 – 1991) e João do Rio (1881 – 1921), em suas narrativas fantásticas repletas de seres quiméricos, criaram uma tradição que abriu espaço para obras como a de Horacio Quiroga fossem bem-sucedidas no Brasil até a chegada do Regionalismo de Sarmiento.

## 2.1 Do Gótico

*“Misérrimo! Votei meus pobres dias  
À sina doída de um amor sem fruto,  
E minh’alma na treva agora dorme  
Como um olhar que a morte envolve em luto.”<sup>7</sup>*  
(AZEVEDO, Álvares de.)

No século XVII, com o surgimento do Iluminismo, muitas situações e conceitos mudaram no mundo, mas há que se dar espaço de destaque à razão, que passa a ser buscada nas mais diversas relações humanas e culturais. São preteridas as verdades que sustentavam as crenças consideradas absolutas pelo homem medieval enquanto a sapiência própria desse período ganha destaque. A Revolução Industrial traz, consigo, processos cada vez mais automatizados, o que faz com que o indivíduo literato busque uma válvula de escape para momentos tão objetivos e insensíveis. Essa reação fará com que se ganhe destaque o Romantismo, que tem como característica uma clara busca pelo resgate do passado e por tradições de outrora. A partir daí, percebe-se que o gótico ganha um espaço cada vez maior.

---

<sup>7</sup> Trecho do poema “Adeus, meus sonhos”, de Álvares de Azevedo, constante em *A lira dos vinte anos*.

Em sua segunda edição, a obra considerada precursora do goticismo *O castelo de Otranto* recebeu o subtítulo: *Uma história gótica*. Portanto, faz-se necessário que se elucide o termo *gótico*. A princípio, etimologicamente, gótico deriva das tribos germânicas dos godos, comumente utilizado, até então, como sinônimo de bárbaro. No século XVIII, quando houve especial interesse no resgate do passado da ascendência britânica, recobrou-se o heroísmo dessas tribos, classificadas como bravas e indobráveis à tirania normanda de 1066 (PUNTER, 1996, p. 27). Gótico era, então, apenas um adjetivo pátrio.

No entanto, com o passar do tempo – sobretudo no início do século XVIII, esse termo recebeu outros significados e passou a ser usado de outras formas. Na literatura, Walpole pretendia, com esse subtítulo, resgatar uma tradição literária anacrônica – a dos cavaleiros medievais – durante a *modernidade* com a qual o autor convivia. Assim, duas tendências (antiga e atual) passaram a coexistir, por isso o uso do termo *gothic*.

Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. (WALPOLE, 1996, p. 19)

Logo, *gótico* se tornou, entre outras definições, relacionado ao terror e ao grotesco em literatura – não que não houvesse referências e elementos do medo e do fantasmagórico antes disso, que fique claro. Porém, taxonomicamente, o romance gótico ainda é classificado como estando em um momento específico, pós-renascentista, tendo início na literatura de Walpole (GENS, 2012, p. 61).

Conforme observado anteriormente, o termo *gótico* ultrapassa os limites da literatura e do tempo, uma vez que pode designar características em mais de uma área de conhecimento, além de ser até mesmo um adjetivo pátrio. Com o passar do tempo, *gótico*, portanto, tornou-se um termo “guarda-chuva”, uma vez que representa um fenômeno de grande difusão na literatura e, por outro, refere-se a um conjunto de expressões culturais extremamente amplo e dissímil. No entanto, não há que se negar que seja um movimento que remanesceu:

O gótico perdurou porque os seus mecanismos simbólicos, particularmente os seus espectros aterrorizantes e assustadores, permitiram-nos lançar muitas das anomalias de nossa condição moderna, mesmo que essas mudem, para espaços antiquados – ou ao menos assombrados – e criaturas extraordinárias. Desse modo, nossas contradições podem ser confrontadas, mesmo que sejam afastadas de nós e projetadas naquilo que é aparentemente irreal, estranho, antigo e grotesco. (HOGLE, 2002, p.6)

Mas ao se considerar o gótico como uma poética literária, ou seja, relegá-lo a um



objeto de estudo da literatura, é possível que se perceba algumas características definitórias que podem ser observadas em diversas obras, desde *O monge* (1796), de Matthew Lewis (1775 – 1818) a *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850 – 1894), entre outros que chegam até os dias atuais. Dentre as principais características dessa poética é possível elencar o retorno ao passado, o personagem monstruoso e o *locus horribilis* (lugar horrível). Longe de serem características apenas da literatura gótica, esses três pontos são, antes de tudo, suas constituintes.

Já no século XXI, de acordo com Rossi (2014), o Gótico persiste, mas transformado e adaptado aos novos padrões estéticos e culturais, sem, contudo, deixar de lado a sua relação com o fantástico, a escuridão, o horror e o terror e a verossimilhança por meio da racionalidade. Logo, mesmo estando inserido na Literatura Fantástica – devidamente aprofundada no tópico a seguir –, Quiroga, por meio de elementos constituintes em suas narrativas, se aproxima do atemporal e plurissignificativo *gótico*, dando a ele elementos originais. Mais recentemente, incluímos aí também a autora Olívia Sarmiento e sua coletânea de contos *A emparedada*.

## 2.2 O insólito na literatura fantástica

*“Fantástico: o mundo por um instante é exatamente o que o meu coração pede.” (LISPECTOR, Clarice)*

No célebre ensaio intitulado “A filosofia da composição”, de 1846, Edgar Allan Poe discorre sobre como foi a criação de seu mais conhecido poema, “O corvo”, de 1845. Nele, afirma que a arte da criação romântica prega que o autor deveria estar “sob influência das musas e do gênio criador” (POE, 1997, p. 911), mas que isso não era exatamente a verdade para si. Ele é incisivo ao dizer que seu “trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se com a precisão e a sequência rígida de um poema matemático” (POE, 1997, p. 911) e que ele escolheu a dedo os meios de linguagem, as alegorias e as metáforas que mais provocariam o medo, tensão e o pavor, assim como em uma fórmula matemática.

Numa perspectiva que se aproxima da formalista, Poe sugere que o horror e seus efeitos no leitor resultam de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensados, revelando assim que a literatura fantástica é a “forma mais pura da linguagem”, como afirma Todorov (2008, p. 39) quase um século depois.

Nesse viés formalista, Todorov, em seu *Introdução à literatura fantástica* (1970) - um ícone para os estudos do fantástico -, mostra como esse gênero literário precisa tacitamente do

rigor estrutural da linguagem para atingir o efeito de terror. Ele ainda explica a importância da linguagem para a irrupção do sobrenatural, apresentando o conceito central para o entendimento do gênero fantástico produzido nos séculos XVIII e XIX: a hesitação.

A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular [...] ou seja, será necessário que a hesitação seja *representada* no interior da obra? [...] Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (TODOROV, 2008, p. 39, grifo do autor)

David Roas (2014), ao teorizar a literatura fantástica, elucida a importância da predominância do sobrenatural num ambiente sugestivo à tensão causada pelo medo (ROAS, 2014). O medo, para ele, é agente insubstituível para que ocorra o fantástico, sempre com atenção ao *real* presente no texto. Logo, a verossimilhança deve ser mantida, mesmo que ocorram episódios sobrenaturais, inexplicáveis ou insólitos. Roas ainda afirma que “é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual” (2013, p. 32) e que essa identificação é a chave para se obter o efeito sobrenatural no texto. Assim, a realidade ficcional deve coincidir com a realidade extratextual. Nesse ínterim, o fantástico só se estabelece com essa ligação entre o insólito e o que se considera a “realidade” para quem lê o texto.

[...] não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para reproduzir o efeito fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado no texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo. (ROAS, p. 24, 2014)

Portanto, assim como Poe já havia afirmado, Roas e Todorov coadunam com a ideia de que a literatura fantástica está amparada na linguagem e na recriação da realidade do leitor, com elementos constitutivos que lembrem o seu ambiente. O insólito seria, portanto, responsável pela suspensão dessa aparente verossimilhança.

Tendo isso em vista, para que prossigamos com a análise, é necessário que se entenda os sentidos do termo insólito e de como ele se faz presente na literatura do medo. Recorrendo novamente ao dicionário Michaelis online, o significado de insólito é mostrado como aquilo que não se apresenta de maneira habitual, ou ainda, anormal. Em seus sinônimos, encontramos, ainda, as palavras incrível e extraordinário. Em uma explicação que parte para o âmbito da teoria literária, de acordo com Garcia (2007),

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes à dada cultura. (GARCIA, 2007, p. 19)

Assim, o insólito é responsável por abalar as estruturas daquilo se acredita como real e empírico, mas não se trata somente de inserção de elementos fantasmagóricos em uma narrativa: é, antes, como uma força motriz que afronta a realidade e aquilo que se tem como sólido e factual.

O gênero fantástico, nesse âmbito, possui a particularidade de integrar o insólito ao natural ou esperado pelas personagens. O anormal é quem orienta o desenrolar do texto, construindo-se nas costas de um narrador e personagens que estão incrédulos diante daquele fato. Isso se torna evidente, por exemplo, em *O gato preto*, de Edgar Allan Poe:

Não espero nem peço que acreditem nesta narrativa ao mesmo tempo estranha e despreziosa que estou a ponto de escrever. Seria realmente doido se esperasse, neste caso em que até mesmo meus sentidos rejeitaram a própria evidência. Todavia, não sou louco e certamente não sonhei o que vou narrar. Mas amanhã morrerei e quero hoje aliviar minha alma. (POE, 1843, p. 1)

Ora, se nem sequer o narrador-personagem, aquele que vivenciou o insólito na narrativa que ele mesmo conta, acredita no que sucedeu consigo, quem irá? O insólito, portanto, se ancora também nessa dúvida, na incerteza entre o ordinário e o impossível. Cabe ressaltar, ainda, que aquilo que é insólito para uma época pode não ser para outra, algo devidamente explicado pela transformação cultural e social do homem. O leitor, em uma narrativa como essa, hesita em suas próprias crenças. O insólito é atemporal na literatura, integrando os mais diversos cânones e sobrevivendo ao longo dos séculos.

Por fim, entende-se aqui que o insólito é uma categoria constituinte de gênero, atemporal, sendo catalisador de diversos gêneros na tradição narrativa, entre eles o Fantástico. Para isso, é preciso que se defina o conceito de gênero adotado neste estudo, que é advindo do grego, etimologicamente significando grupo ou conjunto que reúne semelhanças entre si. Levando em consideração a existência de narrativas ficcionais que apresentem como marca singular a presença do insólito, podemos afirmar que exista, assim, um *macro-gênero* do insólito. Assim, é possível que se identifique o insólito como transcendente no que se refere a característica de gênero. Pode pertencer a vários, não apenas a um só. Com isso, partiremos para a explicitação do conceito de conto que adotaremos neste *corpus*.

## 2.3 Dos contos

“Cada história é acompanhada por um número indeterminado de anti-histórias, cada uma das quais é complementar a outras.” (LÉVI-STRAUSS, Claude)

Desde que desenvolveu a linguagem, o homem tornou-se capaz de contar histórias. Narrar um acontecimento transformou-se parte do cotidiano das pessoas, que gostam de ouvir e falar sobre as situações que passam no dia a dia, eventos marcantes e situações da infância. É impossível imaginar a pessoa humana sem dar a ela a capacidade de sonhar, viver e reviver situações por meio da narrativa, que se desenvolveu junto com a própria humanidade. Falar sobre caça, pesca e outras aventuras criou uma longa tradição popular que se desdobrou e evoluiu pelos séculos.

Em uma outra perspectiva, os Bantos (ou Bantus), conjunto de povos que habitavam a África Central e que hoje correspondem à Angola, Gabão, Congo e Cabinda, acreditavam, por exemplo, nos *fiões de nuvens*. Para uma dessas tribos, um novelo de nuvens paira sobre a cabeça de cada um de nós e sempre que narramos uma situação, estamos puxando um desses fios. (TELES, 2002, p. 167).

O conto literário se apresenta, nesse aspecto, de maneira análoga às narrações que fazemos no decorrer de nossas vidas. A diferença se dá no veículo e forma de contá-las, uma vez que na Literatura o acontecimento se dá por intermédio de um narrador, uma entidade criada pelo escritor (Id., p. 168). No entanto, narrar não significa, mesmo nas histórias reais, relatar algo rigorosamente como aconteceu, mas sim gerar um modo de se representar aquela realidade:

esta voz que fala ou que escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte* do conto, do conto literário (GOTLIB, 2000, p. 13, grifos da autora)

Dessa maneira, fica evidente que todo contista é um contador de histórias, mas nem todo contador de histórias é um contista. O simples fato de uma história conter um narrador não a torna um conto, uma vez que dentro do Gênero Narrativo<sup>8</sup>, popularizado também com o Romantismo, existem variados tipos de narração, tais quais as novelas, romances, fábulas, contos de fada e parábolas, por exemplo. Segundo Gotlib, “o *conto* conserva características

---

<sup>8</sup> O conceito de Gênero Narrativo se refere, no escopo desta dissertação, aos textos que narram/contam uma história, independentemente da sua disposição, se em verso ou prosa.

destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas” (2000, p. 15 grifo da autora). Ainda para a autora, “o que se faz o conto – seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror – é o modo pelo qual a história é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel que desempenha neste modo de o conto ser” (Id., p. 17).

Para Edgar Allan Poe (1847, p. 2), existe uma unidade de efeito presente no conto. Segundo ele, há um momento de tensão, um estado de excitação, que prende o leitor ao texto. Poe também ressalta que o tamanho do conto é importante, não podendo ser muito extenso para que não se desligue da unidade de efeito<sup>9</sup>. Retomando Gotlib (2000, p. 35), “trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprido”.

Sobre Quiroga e Poe, Piglia (2000, p. 88-89) afirma que nas narrativas desses contistas, há sempre duas histórias:

o conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

Para ele, a surpresa da narrativa contista é produzida quando o final da história secreta vem à tona (2000, p. 89) e

cada uma das *duas histórias* é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm *dupla* função e são empregados de maneira diferente em cada uma das *duas histórias*. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2000, p. 89 grifos nossos)

Assim, espera-se que fique clara a concepção de conto adotada para este trabalho. De maneira concisa, o classificamos como um texto curto, de leitura rápida e com a presença de narrativa ficcional. Além disso, devido justamente à sua extensão, nada em um conto aparece sem que haja, futuramente, uma função para aquilo. A seguir, trataremos dos símbolos, que dentro dos contos, podem possibilitar múltiplas interpretações e fomentar diversas interpretações de um mesmo texto, algo extremamente importante nas narrativas góticas e substancial para a análise à qual nos propusemos.

---

<sup>9</sup> Célula narrativa ou unidade de efeito refere-se ao mote do conto e sua principal motivação.

## 1.4 Dos símbolos

*“Sou a Consciência em ódio ao inconsciente,  
Sou um símbolo encarnado em dor e ódio, [...]” (PESSOA, Fernando)*

Pensar nos símbolos é, antes de tudo, pensar na própria sociedade e nas relações comportamentais dos indivíduos ou de seus coletivos. Estamos cercados por eles: na linguagem, nos gestos e na mídia. Conscientemente ou não, utilizamos os símbolos constantemente, assim, não poderia ser diferente com as narrativas literárias. Várias delas, seja em prosa ou verso, são permeadas de símbolos, metáforas e outras alegorias que podem representar novas interpretações para a história e gerar conclusões diversas por parte dos leitores. Em um ponto de vista alegórico, personagens literários e narrativas seculares, não por acaso, dão nome a síndromes e condições médicas. Como exemplo, podemos citar os complexos de Édipo e Elektra, baseados nas narrativas mitológicas gregas. Logo, os símbolos são importantes elementos para compreensão da literatura, intra e extratextual.

O símbolo, de maneira geral, pode ser considerado um único elemento que dá origem a vários outros. Benoist (1976) afirma que a sua importância e aplicabilidade não se atém somente à literatura, entrando em várias áreas do conhecimento: a história das civilizações e das religiões, antropologia cultural, arte, psicologia etc. Na história da humanidade, vemos que diversos objetos acabam adquirindo valores simbólicos, como, por exemplo, elementos naturais - pedras, animais, fogo - ou elementos abstratos - sons, formas geométricas, números.

Já na origem grega, o termo “símbolo” sugeria a reunião de duas realidades distintas, ou ainda, metades separadas de um mesmo objeto. A união dessas partes – que podemos considerar como sendo o significante e o significado –, possibilitavam a visão real e completa do objeto. Levando esta definição ao campo da literatura, percebemos que a compreensão do elemento simbólico dentro de um texto se dá somente quando temos conhecimento dos significados atribuídos a ele.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001) afirmam que o emprego do termo “símbolo” revela variações consideráveis de sentido de acordo com o seu propósito, por exemplo, em um texto. O símbolo representa muito mais que um signo, uma vez que este possui significação arbitrária (SAUSSURE, 1975). Dessa forma, a utilização dos símbolos depende, antes de serem empregados em um texto, de uma prévia interpretação e de predisposição do emissor.

De acordo com Tzvetan Todorov (1996), durante o Romantismo alemão, Johann Wolfgang Von Goethe (1749 – 1832) foi um dos primeiros a diferenciar o símbolo de outras figuras. Baseando-se em um estudo detalhado das características gerais dos símbolos, Goethe

afirmou que um objeto somente poderia se tornar símbolo na medida em que o sentimento natural pelo qual era determinado correspondesse precisamente a objetos sublimes. A partir de então, esse objeto estaria apto a receber a designação de símbolo, passando a ser autossuficiente e significativo.

Ainda de acordo com o escritor alemão, o símbolo traz sempre consigo uma generalidade, pois a natureza da sua relação significante deve necessariamente ultrapassar o trajeto particular – geral – particular, ou seja, o particular, passando pelo geral, absorve dele detalhes e influências, resultando num particular referenciado, impregnado pelo geral (TODOROV, 1996).

Goethe ainda afirma que a razão não predomina no universo simbólico. Isso acontece porque o símbolo possui caráter de designação ocasional e até mesmo secundária. Seguindo essa linha de pensamento, Benoist reitera que:

produzido inconscientemente, o símbolo é, então, significativo e causador de um esforço incontável de interpretação. O significado simbólico é imediato devido à sua naturalidade e ao seu sentido criador, que é motivado e capaz de realizar a união de contrários (1976, p. 107).

Na literatura, e mais particularmente na criação poética, movimentos literários como o Barroco, o Neoclassicismo e o Romantismo já contavam com a presença marcante da utilização dos símbolos por estes possuírem alto poder sugestivo e considerável valor estilístico. Este recurso não foi igualmente utilizado no Parnasianismo e no Naturalismo, pois, nestas estéticas, trabalha-se muito mais a realidade – ou uma ideia real – do que um sentimento, que é visto de forma direta e objetiva (MOISÉS, 1973).

Segundo Massaud Moisés (1973), nenhuma época literária tratou o símbolo com maior relevância do que o Simbolismo. Esta estética teve início na França, entre o fim do século XIX e começo do século XX. No Simbolismo, o estudo dos símbolos – a simbologia – exerceu função mais significativa e determinante, onde o papel do símbolo era o de sugerir, sem revelar nada diretamente. Devido a esta ambiguidade e polivalência de sentidos, tornou-se palavra-chave dentro do movimento simbolista, chegando, inclusive, a servir de inspiração para a criação do nome desta estética literária.

Jean Thorel (1973) revelou que os próprios integrantes e entusiastas do Simbolismo escolheram o símbolo como principal fundamento deste movimento pelas amplas possibilidades de significados que ele era capaz de produzir. Eles acreditavam que tanto os fenômenos da vida psíquica como os da vida moral podiam sugerir uma existência superior,

fazendo com que tais fatos se transformassem em símbolo. Essa crença abriria um leque de opções simbólicas aos poetas. Thorel também fez uma comparação entre o verdadeiro poeta e os simples “manipuladores de palavras e imagens”: quanto maior a profundidade, mais verdadeiro seria o poeta. (THOREL apud MOISÉS, 1973). Sobre o Simbolismo, Moisés afirma que:

[...] o símbolo consistia no recurso imagético mais apropriado para exprimir, sugerindo, as relações múltiplas entre a sensação ou a ideia poética e a palavra correspondente. Mas isso equivalia a que o símbolo ganhasse outras dimensões que não aquelas que tradicionalmente possuía: não era somente aplicado no sentido convencional, que permitia considerar toda arte como expressão simbólica da realidade, nem no sentido restrito, segundo o qual um objeto concreto simboliza uma entidade abstrata (1973, p. 37).

No âmbito da literatura portuguesa, tradição resgatada e adotada posteriormente no Brasil, ocorreu uma mudança essencial nas características gerais do Simbolismo, se comparado ao original francês. Para Guimarães (1990), devido ao fato de o Romantismo ter iniciado tardiamente em Portugal, muitas de suas características acabaram influenciando e até mesmo caracterizando o movimento simbolista português. A espiritualidade e o pessimismo - o chamado “romantismo negro” - era latente na primeira geração simbolista portuguesa, que se autodenominava “byroniana”, numa alusão ao escritor inglês romântico George Gordon Byron (1788 – 1824).

O Simbolismo produziu significativa renovação lírica em Portugal, fazendo vir à tona poetas como Raul Brandão (1867 – 1930) e Camilo Pessanha (1867 – 1926), sendo também a estética literária imediatamente anterior ao Modernismo - que nos permitiu conhecer o poeta Fernando Pessoa (1888 – 1935), por exemplo. Algumas características do Simbolismo acabaram por influenciar, em parte, à primeira fase modernista portuguesa:

A adaptação do cosmopolitismo propagado na França à tradição literária nacional deu-lhe (ao Simbolismo) sentido de modernidade, antecipado tendências concretizadas apenas mais tarde, pela geração de *Orpheu*, sendo que houve uma troca mútua, onde o primeiro Modernismo português também sofreu influências do Simbolismo (ABDALA JR. & PASCHOALIN, 1985, p. 134 - grifo dos autores).

As correntes literárias modernistas organizaram-se, em Portugal, em torno da revista “Orpheu” (1915). A repercussão desta revista foi tão grande e até mesmo tão importante para o movimento, que seu nome passou até a servir como sinônimo do Modernismo no país.

A primeira intenção desse movimento tipicamente lisboeta era escandalizar a burguesia, indo contra o academicismo de então. Os modernistas portugueses não possuíam



um programa estético-literário, pois pretendiam derrubar as formas artísticas convencionais através da inovação. Benjamin Abdala Jr. e Maria Aparecida Paschoalin nos dizem que os artistas de Orpheu “não conseguiram ser radicais por impossibilidade ideológica. Continuavam ainda impregnados de uma religiosidade esotérica proveniente do misticismo do decadentismo-simbolismo” (1985, p. 135).

A revista Orpheu teve apenas dois números lançados: o terceiro teve seu projeto arquitetado, mas não foi lançado devido à ausência de verbas. O primeiro número foi um projeto luso-brasileiro com a direção do português Luís de Moltalvor (1891 – 1947) e do brasileiro Ronald de Carvalho (1893 – 1935) - o que contribuiu para a aproximação do Modernismo nos dois países. Porém, a ruptura maior com o academicismo se deu no segundo número, quando a revista teve a direção de Sá-Carneiro (1893 – 1916) e Fernando Pessoa. É neste momento da literatura lisboeta que surge a figura de Pessoa, um dos maiores nomes da literatura portuguesa e mundial. No Brasil, a tradição simbolista é iniciada e mantida por poetas como Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921) e o injustiçado Cruz e Sousa (1861 – 1898), o Poeta do Desterro.

Tendo isso em vista, partiremos para a análise das características literárias de Quiroga, o que posteriormente nos valerá como base para analisarmos os símbolos e o insólito presentes em seus textos.

### 1.5 Quiroga e a literatura fantástica do medo

OS DEGRAUS

*“Não desças os degraus do sonho*

*Para não despertar os monstros.*

*Não subas aos sótãos - onde*

*Os deuses, por trás das suas máscaras,*

*Ocultam o próprio enigma.*

*Não desças, não subas, fica.*

*O mistério está é na tua vida!*

*E é um sonho louco este nosso mundo...” (QUINTANA, Mário)*

Longe temporalmente do Romantismo e do Simbolismo, Quiroga, ampara a sua literatura do medo em outro pilar importante da literatura latino-americana: o Realismo Fantástico. Esse estilo, por muito tempo esquecido ou preterido devido às criações explícitas e muitas vezes escatológicas que propiciava, teve o que se classifica como uma alta valorização e visibilidade nos anos 1970 com as obras de autores como Mario Vargas Llosa (1936 –),

Gabriel Garcia Márquez (1927 – 2014) e Julio Cortázar (1914 – 1984) – este assumido fã de Quiroga, o que contribui para o referido resgate. Nesse momento, Quiroga é revisitado e devidamente reconhecido pela sua obra e importância.

Apesar da literatura do século XIX, quando Quiroga nasceu, ser marcada pelo Positivismo, a racionalidade na busca por observação de fenômenos empíricos e a análise da sociedade a partir de um viés realista parecia estar mais restrita aos intelectuais burgueses. Fora dos grandes círculos pensantes das metrópoles do mundo, os mais simples ainda tinham arraigadas em si as tramas do supersticioso e da religião. Aquilo para o qual não havia uma explicação real conhecida era explicado por meio da religiosidade (basta lembrar que quem tinha epilepsia era considerado, por vezes, portador de demônios e maldições, por exemplo). Esse cenário leva a uma reação ao Positivismo, conhecida como Realismo Fantástico.

Passando especificamente à Literatura Fantástica, é possível perceber que quem se dedica ao estudo da mesma antecede já um grande desafio: uma enorme quantidade de perspectivas teóricas e muitas vezes a ausência de consenso entre elas. De maneira geral, no entanto, é preciso ressaltar que seu catalizador é o mistério, ou seja, aquilo que está na margem entre o homem e o mundo real que o rodeia. Em tempo, a história fantástica pode se apresentar como possível, mas sem explicação racional que a norteie, o que torna esse tipo de texto ainda mais intrigante (TODOROV, 1975). Nos contos fantásticos e de realismo fantástico, o autor seleciona um mistério como elemento motor do enredo, mas sem qualquer preocupação de resolver esse problema, o que faz com que muitos desses textos terminem no clímax - essencialmente os de Quiroga, que costumam ser curtos e sucintos. Nesse âmbito, o leitor navega por águas incertas e se coloca entre o que é possível e o que é provável, muitas vezes sem chegar a uma resposta. Com isso, autores como Horacio Quiroga no Uruguai e João Guimarães Rosa no Brasil (1908 – 1967), por exemplo, produzem perplexidade, suspense e o medo.

Para Todorov (1975) do Fantástico veio o Neofantástico, que possui entre si algumas poucas diferenças, mas ambos vão além do que é factual no mundo tido como *real* e muitas obras ainda oscilam entre um e outro. Estética da qual faz parte Quiroga, o Neofantástico mostra situações extraordinárias sendo recebidas com naturalidade entre os personagens, mas com total estranhamento pelos leitores. Quem não se lembra de Gregor Samsa tornado em inseto em *A metamorfose*, de Franz Kafka (1883 – 1924)? Essa súbita transformação grotesca parece não ser relevante aos demais personagens, onde tudo que importa são os problemas financeiros que essa nova condição traz à família e ao pequeno cosmos de Gregor.

Além disso, é preciso ressaltar que a literatura fantástica estabelece uma relação muito

próxima com a noção de realidade do leitor. Esta, apropriando-se dos códigos sociais e cognitivos do indivíduo, cria um universo que se apresenta como usual, para em seguida subvertê-lo com a irrupção do insólito, explorando as dualidades e contradições da cultura por meio de um jogo ambíguo entre “realismo” e “irrealidade”. Ao transcender o “real” tal como o conhecemos e propor novos modos de examiná-lo, o leitor cria uma relação conflituosa com a realidade empírica. Para David F. Roas, “a inquietude que o leitor experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo, entre um fato ficcional e sua própria realidade” (ROAS, 2013, p. 110).

Entretanto, é necessário ressaltar que mesmo as narrativas de realismo fantástico possuem uma coerência intrínseca que precisa ser seguida. Segundo Furtado,

A tarefa do autor de narrativas de fantasmas torna-se mais difícil não só por ter de criar um mundo no qual a razão não domina, mas também por ser obrigado a inventar leis para ele. O caos não é suficiente! Mesmo os fantasmas devem ter regras e obedecer-lhes. (FURTADO, 1980, p.49)

Assim, longe de pensar que os autores de narrativas fantásticas ou do realismo fantástico se valem apenas de elementos assustadores ou insólitos para a criação literária, é preciso lembrar que eles recorrem a artifícios de escrita para criar verossimilhança no texto e, assim, “confundir” o leitor diante do sobrenatural. Segundo Furtado (1980) damos a esses recursos a alcunha de recursos de autoridade do insólito. Entre alguns deles, podemos citar um narrador em primeira pessoa que possua uma profissão de prestígio, presença de “documentos” que comprovem os relatos, cartas ou até mesmo páginas de diário, tidos como processos que contribuem para “contaminar” e “cooptar” o leitor (p.54-7). Essa verossimilhança disfarçada, própria do Realismo fantástico, é encontrada com maestria nos contos de Horacio Quiroga e Olívia Sarmiento.

### **1.6 Olívia Sarmiento e *A emparedada***

*“Honra teu pai e tua mãe, a fim de que tenhas vida longa na terra que o Senhor, o teu Deus, te dá”.* (Êxodo 20:12)

Mineira estabelecida em Gurupi-TO desde 1990, Olívia Sarmiento de Brito Lopes nasceu em Salinas, cresceu em Montes Claros-MG e escreve desde a adolescência. Após se casar e ter filhos, sua obra passou por um hiato que só findou-se anos depois, quando eles

criaram. Em entrevista a Josélia de Lima, para a Secretaria de Comunicação do Governo do Tocantins, Sarmiento estabelece uma de suas motivações: “Como os meus filhos não gostavam de ler quando adolescentes, pensei em escrever para incentivar os jovens à leitura e deu certo. São textos criativos, cheios de aventuras”<sup>10</sup>. Sua relevância para o cenário regional fez com que ela passasse a ocupar, a partir de 2017, uma cadeira na Academia Gurupiense de Letras e tivesse seu primeiro livro *A emparedada* escolhido como leitura obrigatória do também do vestibular da Unirg, Universidade de Gurupi, para as seleções de 2018/1 e 2018/2 sendo também fonte de pesquisa para o presente artigo.

*A emparedada* é um livro composto por 7 contos, respectivamente: *Mater dolorosa*, *A partir de um olhar*, *Nem tudo que reluz é fogo*, *A culpa é do zodíaco*, *A Paris em cordéis de luz*, *O homem não cabe em uma palavra* e *O círio negro*. Em comum, as narrativas apresentam elementos fantásticos, macabros ou sobrenaturais, trabalhados pela autora de maneira envolvente. Com temas que variam desde Revolução Francesa à II Guerra Mundial, Sarmiento produz contos tão diferentes entre si que abrem uma possibilidade de entretenimento singular a cada leitura.

No entanto, o que as narrativas têm em comum são sua forte ligação aos espaços literários onde se passam seus enredos, como residências – no caso de *Mater dolorosa* e de outros contos. Assim, para que possamos prosseguir com nosso estudo, partiremos, a seguir, para o estudo e análise da casa como espaço literário.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://secom.to.gov.br/noticias/olivia-sarmiento-relanca-no-salao-do-livro-a-obra-a-emparedada-com-contos-passados-no-brasil-e-na-franca-232002/>> Acesso em 18/08/2020, às 12:45.

### 3 DAS CASAS

*“Da mais alta janela da minha casa  
Com um lenço branco digo adeus  
Aos meus versos que partem para a Humanidade.” (CAEIRO, Alberto)*

Entre as diversas definições dadas pelo dicionário Michaelis ao termo *casa*, é possível encontrar algumas que se relacionam diretamente à formação do nosso conceito de sociedade. As casas podem ser desde construções destinadas à habitação até mesmo representar a união entre pessoas e constituição de famílias. Encontrar abrigos, modificá-los e apossar-se deles fez com que o homem pré-histórico pudesse, aos poucos, deixar a vida nômade para se tornar sedentário, criando limites territoriais e relações de poder. As moradias podem servir para a identificação de estratos sociais e delimitar conceitos de posse e propriedade, sendo usadas inclusive como critério para a definição de sistemas econômicos ao longo dos séculos (LOURENÇO e BRANCO, 2013, p. 201 e 202.).

Acredita-se que o primeiro impulso humano em busca de abrigo em cavernas, grutas e no alto das árvores relacionou-se ao medo das intempéries e da ferocidade de animais, mas com o tempo, adaptou-se também à mudança de fatores como o clima e o solo (OLIVEIRA et al. 1969, p. 28). Cada sociedade, nos mais diversos continentes do planeta, dentro de seu recorte de tempo e desenvolvimento, criou técnicas de construção e manipulação de materiais para a elaboração de suas moradias, o que ajudou a definir os povos ao longo dos séculos. Entender como o homem partiu do seu primeiro esconderijo em uma gruta para a criação do Chateau de Versailles é entender a história da própria evolução humana.

Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 197), em seu “Dicionário de símbolos” estende os significados de casa para outros âmbitos que não somente o de um abrigo físico. Para eles,

[...] A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual.

A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.

A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora.

Estar protegido por uma casa é abrigar-se do incerto e das mudanças do mundo

exterior. Uma casa, portanto, pode também ser símbolo de segurança, proteção e aconchego a quem nela habita. Para os antigos, é local de nascimento e morte, ícone de resistência e conquista almejada por aqueles que ainda não a possuem. É figura feminina, uma vez que propicia refúgio, é representação dos estados da alma, de acordo com a psicanálise e fundação da realidade, em uma apreciação estruturalista.

Em uma visão fenomenológica, psicanalítica e até mesmo psicológica, as casas apresentam muito mais significância do que pode parecer a um observador comum, segundo o próprio Bachelard. Em narrativas, sobretudo as curtas – onde é preciso que os elementos representados sejam os mínimos possíveis dentro da lógica do enredo – uma casa ganha outros contornos e significados. Quando se pensa em espaço dentro de uma narrativa, é inegável que a casa de um personagem é um dos mais íntimos e recônditos lugares e, mesmo carregado de intimidade, ainda apresenta a complexidade de cômodos e diversos outros espaços contidos em si. Gaston Bachelard, em sua obra “A poética do espaço”, teoriza sobre os fundamentos do espaço e ao definir a *casa*, entre as várias concepções, afirma que: “[...] é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (BACHELARD, 2008 p. 200) Mais do que simplesmente um espaço material, Bachelard classifica esse elemento no âmbito do imaginário também como um conjunto de imagens que dão ao ser humano a ilusão de estabilidade.

Ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (p. 196). Assim, como uma amostra do que é composto o universo, a apreciação das casas reflete o próprio ser humano em sua diversidade e complexidade. Cada casa é única dentro de sua lógica de estrutura e objetos que possui, assim como cada ser humano é único em suas idiossincrasias.

Mas não é de estruturas físicas, concreto e alvenaria que trataremos aqui. Dentro da perspectiva da literatura do medo, as casas apresentam muito mais significância do que a uma situação ordinária. As casas têm em si a premissa da proteção, fazendo com até mesmo suas instâncias oníricas sejam relacionadas a abrigo do mundo exterior, muitas vezes inóspito e ameaçador. Dentro do imaginário popular, a casa de um homem é seu templo inviolável e deve ser respeitada como tal, inclusive na força da lei.

Com isso, partiremos para a elucidação do conceito de espaço literário adotado neste trabalho. Assim, propiciaremos os meios para iniciarmos nossos estudos acerca de Quiroga e Sarmiento.

### 3.1 O espaço literário

*“Quem disse que eu me mudei?  
Não importa que a tenham demolido:  
A gente continua morando na velha casa em que nasceu”.* (QUINTANA, Mário)

Ao longo dos séculos, a análise cartográfica, levando em consideração a representação do espaço, já mostra que as maneiras de ilustração espacial variaram de acordo com a época, cultura e região onde estão inseridos. Os mapas, em sua apresentação física, sofreram diversas alterações de acordo com a finalidade de cada um e da contemporaneidade de sua composição. Por exemplo, se avaliarmos um mapa do período medieval, se destacam as informações sensoriais com imagens reais e imaginárias de aves e outros animais, de maneira a ornamentar e povoar a imaginação de quem os vê. No Renascimento, ao contrário, os cartógrafos conseguem refletir o desejo e a concepção de minuciosidade espacial, o que possibilita uma visão mais estéril e precisa dos mapas – agora que países colonizadores se fortaleciam nas expansões ultramarinas. Essas mudanças quanto à representação do espaço não seriam diferentes na Literatura, que também diverge em sua representação temporal de acordo com a época em que autor e texto estão contidos.

Antes de mais nada, falar em espaço é falar em distintas histórias, uma vez que este é estudado em distintas áreas do conhecimento. O espaço está na física, na geografia, na matemática, nas ciências biológicas e na natureza, por exemplo. Portanto, cabe primeiramente ressaltar que entender o conceito de espaço não serve só à literatura, mas este será o nosso foco.

O espaço, seja ele na poesia ou na prosa, está presente na literatura desde os seus primórdios – basta que enfoquemos, por exemplo, a Poesia Palaciana portuguesa, que recebe esse nome devido ao *local* em que era produzida, os palácios. Em *Os Lusíadas*, os heróis partem em busca de um novo espaço e navegam por meio de perigos e desespero, fazendo de tudo para alcançá-lo. No Arcadismo, as paisagens bucólicas são praticamente a identidade dessa estética, o que nos leva ao Romantismo, onde a natureza da tradição *Sturm und drang* se torna um reflexo das desgraças do personagem Werther, de Goethe. A paisagem urbana em seu espaço ficcional também ganha status de personagem em autores como Álvares de Azevedo em seu tenebroso *Noite na taverna* e sua paisagem citadina, repleta da luxúria e do ébrio.

Avançando um pouco no tempo, a tradição positivista em que se ancorou o Realismo-Naturalismo, estética posterior ao Romantismo, por exemplo, criou uma prática na qual a descrição do espaço servia apenas para imitar o mundo real, trazendo para a narrativa o máximo da experiência sensorial do personagem. A influência do Positivismo do séc. XIX está exatamente na tentativa de recriação do mundo em sua mais próxima concepção, o que torna as obras dessas escolhas muitas vezes extensas e repletas de digressões.

Seguindo o estudo da teoria, para Santos e Oliveira (2001), entre o séc. XIX e XX, os escritores e críticos literários tratavam os elementos *tempo* e *espaço* de maneira isolada e diversa, como totalmente distintos em sua composição, sem estabelecer, assim, ligação entre eles. Nesse ínterim, o espaço era visto de maneira mais geográfica e física, como um território demarcado e era ali que ocorriam as tramas e vivências. Assim, partindo dessa premissa, só se poderia analisar o espaço a partir de dois vieses: ou o espaço enquanto ambiente de representações míticas ou a outra extremidade, como uma região fechada e delimitada, com características singularizantes. Sobre isso, os autores afirmam:

A radicalização dessa perspectiva leva a uma visão determinista do espaço. O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico.

Normalmente, por espaço social entende-se a observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção crítica, aquilo que, utilizando-se um vocabulário naturalista, pode-se chamar de “os vícios e as deformações da sociedade”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 79)

De fato, no intento de conferir verossimilhança, muitos dos autores dessas estéticas cometiam exageros, o que o próprio Machado de Assis, escritor dessas escolas, ao avaliar o então recém-lançado *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, classificou: “Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.” (ASSIS, 1878). A ironia machadiana não poderia estar mais certa: de fato, ao descrever ambientes ou digredir sobre personagens, o Realismo-Naturalismo cometia excessos que causavam o que se denomina como lentidão narrativa (PASQUAL, 2016), algo que seria visto futuramente como depreciativo à narração e andamento do enredo.

Com o passar do tempo, surge, na França, o Estruturalismo, uma corrente de pensamento da década de 1960 que tomou e revisou os pressupostos formalistas e ou até mesmo um método de análise das Ciências Humanas – antropologia, filosofia, linguística e



sociologia. Nele, o espaço serviria para credibilizar a narrativa e esse passa a ser tratado como modelo interpretativo, até mesmo na psicologia; não era mais somente uma categoria identificável em obras literárias.

Mais adiante, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no seu *Dicionário de teoria narrativa* (1988), classificam o espaço literário como além daquilo que se refere à mera descrição de um ambiente. Usando Bakhtin (1895 – 1975), Chatman (1928 – 2015) entre outros, eles expressam de forma contundente que o espaço, ao lado de elementos como o personagem, representa relevante papel dentro da narrativa: “O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (1988, p. 204). Além disso, no mesmo verbete, os autores enunciam o espaço ficcional como essencial no processo de criação da atmosfera social e psicológica da narrativa, e é essa visão que adotaremos ao longo desse texto.

Em uma outra visão, Osman Lins, escritor e crítico literário, em seu *Lima Barreto e o espaço romanesco* oferece contribuições relevantes e concisas acerca da construção e importância do espaço ficcional. Segundo ele, a construção do espaço pode auxiliar no aperfeiçoamento do personagem:

O espaço no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 81)

Portanto, até mesmo figuras humanas, para Lins, podem servir como complementação do espaço, representando o que há de mais pungente e sendo ainda responsável pela “verdade” que o personagem exprime. Prosseguindo em sua reflexão, Lins também diferencia espaço e ambientação quando afirma que esta é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (1976, p. 77). Portanto, não se deve confundi-las.

A ambientação é amanhada em três tipos: franca, reflexa e dissimulada. A primeira é aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79), produzida por um autor distante e independente que não participa da ação, por isso pautada no descritivismo puro e simples. Romantismo e Realismo são exemplos em que esse tipo de ambientação foi largamente utilizada, conforme já se mencionou anteriormente. A ambientação franca é, portanto, dependente do autor.

A ambientação reflexa não possui a colaboração intrusa do narrador, uma vez que este acompanharia a visão do personagem: “característica das narrativas em terceira pessoa, atendendo em parte à exigência proclamada pelo estudioso Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia.” (LINS, 1976, p. 83). A ambientação reflexa é, portanto, dependente de um personagem passivo que habite aquele local.

Já a ambientação dissimulada ou oblíqua não é identificada tão facilmente, pois “exige a personagem ativa: o que identifica é um enlace entre o espaço e a ação.” (Id. 1976, p. 83). Na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é possível perceber esse tipo de ambientação quando Bentinho descreve sua casa de infância “Tijolos pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que passastes à direita ou a esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise [...]” (ASSIS, 2005, Capítulo XII). Ao afirmar que pisou e repisou os tijolos, por exemplo, Bentinho é uma personagem ativa no espaço, este que inclusive demonstra a passagem de tempo que se dá por meio das colunas amareladas da casa em que ele nasceu.

Porém, é preciso que se admita que a função do espaço em uma obra, diferentemente da ambientação, não deve ser reduzida à mera influência na caracterização dos personagens, uma vez que sua serventia também está em situá-los em alguns contextos. Para Lins (1976), poucas vezes o espaço serviu apenas para situar a cena dentro de um romance, abarcando outras funções como servir de elemento explicativo, comunicativo e complementar, proporcionando um melhor entendimento sobre as personagens de ficção.

Assim, formular o espaço de uma persona em uma obra literária é criar uma união entre o sujeito e aquilo que o circunda. É propiciar ao leitor uma parte do universo do personagem, imergindo-o mais naquela situação, sendo ainda uma forma de observar a relação entre os elementos constituintes de uma narrativa de maneira mais próxima e dinâmica. Nos textos ficcionais, o espaço é delimitado por meio da linguagem do autor, o que proporciona a percepção do entorno por parte do personagem e daquele que o lê. A visão fenomenológica do que constitui o espaço literário em uma narrativa, portanto, torna-se um campo prolífico no que tange à análise literária.

Michel Foucault, em colóquio sobre a linguagem literária, observa que a crítica literária se preocupou, ao longo dos tempos, muito mais com a relação da literatura e o tempo, ou seja, a contemporaneidade da obra escrita. De acordo com o autor, essa é uma premissa válida, uma vez que a linguagem “restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai-se manter no tempo e manter o que diz no tempo” (FOUCAULT, 2000, p. 167). Mas

ela não deve ser a única utilizada. Para Foucault, o motivo pelo qual a crítica se interessa tanto pela análise temporal se dá por uma tendência criacionista:

Havia a sempre necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. Enquanto as concepções de linguagem foram ligadas ao tempo, a crítica foi criacionista na medida em que a linguagem era percebida como tempo; ela acreditava na criação como acreditava no silêncio (Id., 169).

Por criacionismo, Foucault identifica a tentativa de encontrar os caminhos da criação literária utilizando a reconstituição o início e o fim da obra. Com isso, o autor prossegue no argumento de que os espaços devem ser mais bem utilizados na análise crítico-literária. Compreender a obra, o personagem e até mesmo as suas relações com a sociedade é necessário pois:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90)

Logo, ao contrário do que teóricos como Philippe Hamon pregaram ao longo dos anos – que a descrição de espaço seria uma mera interrupção na narrativa (HAMON, 1976, p. 57) – adotaremos primeiramente visão de Foucault, na qual o espaço é uma forma de compreensão e análise das mais relevantes no que tange à obra literária e suas ramificações na sociedade.

Longe de ser uma visão apenas de Foucault, Roland Barthes em seu texto “O efeito do real” questiona o papel de coadjuvante dado à descrição de espaços. Para ele, “tudo na narrativa seria signifiante” (2004, p. 184), portanto o espaço também é. Integrar a descrição à narração é criar retórica, é utilizar as palavras para recriar o mundo, seja esse mundo externo ou interno.

“É possível ser sem estar?”, essa é a indagação que Santos e Oliveira (2001) fazem para tentar inferir a importância do espaço literário. Ora, o homem não é um ser deslocado no universo, e mesmo nas narrativas em que não há a presença latente de um espaço – ou espaço psicológico –, para eles, é preciso haver uma referência, e esta se dá por meio do espaço (mesmo que apareça de maneira velada). Nesse ínterim, os autores se deslocam por dois caminhos: a literatura pode ser uma reprodução assertiva do espaço real – como acontece nas

narrativas do Realismo - Naturalismo – como pode ser um espelho deformante, “deslocando a imagem que a sociedade tem de si mesma” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

Com isso, pôde-se perceber que a importância do espaço é nítida, mas isso se torna ainda mais perceptível na Literatura Fantástica, sobretudo a do medo. Nelas, é mister afirmar que o espaço influencia diretamente na constituição da ambientação do insólito, pois ele “e seus gêneros adjacentes têm em âmago a peculiaridade de uma maneira ou de outra, de conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p.175). Portanto, o espaço é um elemento diegético da literatura do medo que explicita o adjacente do personagem ao leitor, criando nele as sensações mais variadas como terror, horror, estranhamento ou inquietação. Para Gama-Khalil, “o fantástico se revela [...] por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade” (2012, p. 33). Ou seja, é por meio também do espaço que o leitor se questiona se aquilo que se passa na narrativa é real ou impressão, uma das premissas do Realismo Fantástico.

Entender as dinâmicas da relação do personagem com a sua casa ou o seu quarto são elementos fundamentais para a sua devida análise e compreensão – isso naqueles indivíduos cuja personalidade é marcada pela relação com o espaço, como é o caso das criações de Edgar Allan Poe. Em “A queda da casa de Usher”, por exemplo, a ruína do casarão é, simbolicamente, a ruína moral e física de seus moradores. Até mesmo mera visão que o narrador tem do sombrio solar em meio a uma paisagem hostil faz com que ele antecipe ao leitor brevemente a tragédia que viria a seguir em sua visita ao casal de amigos, por exemplo.

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei ao edifício, uma sensação de insuportável angústia invadiu o meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não foi aliviada por nada desse sentimento quase agradável na sua poesia, com o qual a mente ordinariamente acolhe mesmo as imagens mais cruéis por sua desolação e seu horror. (POE, 2012, p. 1)

Neste conto, a influência do ambiente é tão grande que se manifesta em outros momentos da narrativa, como o que ocorre em: “Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos” (POE, 2012, p. 3). O desfecho do conto, evidenciado desde o título, é antecipado nesses momentos em que o narrador se põe a observar aquilo que o cerca e digredir acerca de espaços e objetos, criando uma atmosfera de tensão e angústia,

próprias da literatura do medo. Autores como Poe utilizam do ambiente para verdadeiramente inserir o leitor na obra e *brincar* com suas percepções de real e imaginário.

Na literatura do medo, as casas ocupam um espaço especial pois muitas vezes são as responsáveis pela angústia e opressão que sofrem seus habitantes. Em mais um exemplo de Poe, em *William Wilson*, vemos que a casa cumpre esse papel, uma vez que no decorrer da narrativa os próprios cômodos e instalações são incertos, o que traz à casa um ar de mistério e sobrenatural:

Minhas mais remotas recordações da vida escolar estão ligadas a uma grande e extravagante casa de estilo isabelino, numa nevoenta aldeia da Inglaterra, onde havia grande quantidade de árvores gigantescas e nodosas e onde todas as casas eram extremamente antigas. (POE, p. 3)

É nessa obra, dentro da casa, que o narrador em primeira pessoa, *William Wilson*, se vê pela primeira vez apossado por seu algoz. A casa cheia de quartos escondidos e de arquitetura desconhecida dos próprios moradores – os alunos da escola – já é capaz de antever o futuro trágico do protagonista. O próprio Edgar Allan Poe, em sua “Filosofia da composição” realça que o espaço é fundamental para compor a atmosfera de sua obra-prima, “O corvo”:

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 1845, p. 7)

Há uma total diferença, como o próprio autor diz, entre a composição de um espaço aberto ou fechado. *Lenore*, que por si só não aparece fisicamente no poema, expandiria a sua presença sobre a angústia do eu lírico com maior influência se este estivesse dentro de um espaço fechado. O grialhar do corvo faz eco dentro do pequeno *locus* no qual o eu lírico lamenta a morte de sua amada. Isso demonstra, mais uma vez, o quanto o espaço é relevante na construção da atmosfera do medo por meio de Poe, um de seus mestres.

Ainda no decorrer de narrativas fantásticas ou do medo, é comum que ocorram alterações do espaço: o dia se torna noite, o aberto se torna fechado, o feliz se torna triste. Além de indicar passagem de tempo, a alternância desses espaços é responsável por modificar a própria ambiência do conto, preparando o leitor para o insólito que vem a seguir. É como se ele passasse de um mundo ordinário, com leis naturais certas e concisas para um mundo *novo*,

regido por diferentes e novas leis naturais e povoado por seres multiformes. Esse *novo* ou não-ordinário é o espaço do inexplicável, em que “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p.73). Nessa nova dimensão, o espaço do medo, o personagem pode ver, aos poucos, tudo aquilo que ele acreditava se tornar incerto e nebuloso.

Passar do ambiente prosaico para o insólito, no entanto, não seria responsável por causar uma evasão por parte do leitor, pelo contrário: isso causaria nele uma reflexão acerca de seu próprio mundo, questionando sua percepção de realidade e até mesmo a sua própria imagem dentro dela, uma vez que “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p.37). Assim, na narrativa, o insólito induz à reflexão do ordinário, e não o contrário.

Ainda de acordo com Gama-Khalil (2012, p. 34), a preferência das narrativas do medo se dá por lugares lúgubres, escuros, à meia-luz ou fechados (muitas vezes até mesmo subterrâneos) denotando a predileção dos autores desse tipo de texto ao mundo noturno. Não nos esqueçamos que o medo do escuro e das criaturas da noite foi um dos responsáveis pelo ser humano se estabelecer em casas e aldeias, conforme já aventado neste trabalho. Em espaços sem luz a imaginação do indivíduo literalmente se expande, uma vez que os olhos, seu contato com a realidade e aquilo que é palpável, estão comprometidos. Nesses locais, a visão de elementos estranhos e até mesmo insólitos pode causar a diminuição dos inibidores de imaginação.

Assim, é possível concluir que o espaço, na literatura fantástica, é muitas vezes o mecanismo responsável pela incursão do insólito nas narrativas do medo. Não à toa, diversos autores usam desse recurso como mecanismo de imersão do leitor nas obras, fazendo com que a vigilância e observação do que circunda o personagem seja minuciosamente avaliada, criando o clima de tensão tão caro a esse estilo.

Para não pormenorizar as diversas significâncias daquilo que se observa no que está ao redor do personagem, optaremos pelo que Bachelard concebe de espaço: uma relação entre o ser e aquilo que o circunda. Logo, é possível formular que o espaço literário corresponde àquilo que se pode falar, está na presença de locais (externos e internos), em objetos, em miniaturas e até mesmo na percepção do personagem ou do narrador; está, também, em cores e texturas, em móveis e plantas e na relação que se estabelece entre esses diversos seres. Além disso, é importante ressaltar que, na literatura do medo, personagem e narrador muitas vezes

são coincidentes, uma forma de dar verossimilhança às percepções do espaço dentro da narrativa.

### 3.2 A casa como espaço literário

*“Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa  
Com janelas de aurora e árvores no quintal -  
Árvores que na primavera fiquem cobertas de flores  
E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores.” (BARROS, Manoel de)*

As civilizações humanas, ao longo dos séculos, construíram suas casas de acordo com as necessidades de cada local, utilizando materiais e técnicas de seu espaço e cultura. Ora, a casa dos esquimós, povos indígenas que habitam regiões em torno do Círculo Polar Ártico jamais será igual à de uma aldeia do alto Xingu brasileiro, uma vez que as necessidades e técnicas desenvolvidas frente às demandas de sobrevivência de ordem cultural são específicas: “[...] a força motriz que determina o progresso histórico assim postulado é geralmente considerada de natureza econômica e ecológica. As sociedades humanas modificam o seu ambiente, à medida que se desenvolvem e adaptam-se a essas modificações.” (ENCICLOPÉDIA EINAUDI, p. 115). Logo, uma casa, seu mobiliário e até mesmo os pequenos espaços que a circundam são uma manifestação sociocultural e refletem diretamente o conhecimento e experiência adquiridos por aquele homem.

Na literatura não seria diferente, uma vez que esta faz parte da cultura de um povo, sendo uma manifestação e, ao mesmo tempo, um artefato cultural. O escritor e crítico literário Eugênio Gomes afirma que as casas são símbolos do homem e de sua moral desde os tempos mais remotos: “a casa, a habitação, o templo, o monumento, a cidade, têm sido empregados como símbolo do homem ou de sua moral, desde os tempos imemoriais”. (1967, p. 110), o que demonstra, mais uma vez, que sua análise transcende os estudos literários.

Assim como a evolução do espaço na obra literária, por ser uma de suas partes, a figura da casa é de suma importância. Com a evolução da literatura, as casas deixam de ser simples ambiências para tornarem-se verdadeiros personagens atuantes na narrativa, ultrapassando os limites de espaço.

A metáfora ou símbolo da casa, por exemplo, encontra na literatura, ao longo dos séculos, as mais diferentes formas e prismas. Novamente usando *Dom Casmurro* como exemplo, pode-se verificar que a memória do espaço e da casa de infância serviram para

reconstruir a trajetória de Bentinho, cuja pretensão era “atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice na adolescência” (ASSIS, 2005, p. 19). A casa de Bentinho é uma extensão de si mesmo enquanto homem, pois o narrador recorre a ela metaforicamente para explicar a inicial empatia que teve para com Escobar ao conhecê-lo no seminário:

A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. Aqueles modos furtivos cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo fizeram mais pousados. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a fraqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que... (ASSIS, 2005, p. 106)

Com isso, percebe-se a dicotomia da representação das casas uma vez que elas habitam o público e o privado: suas portas e janelas dão para o mundo, enquanto seus aposentos e cômodos estão no particular. A professora Sharon Zukin (2006), ao discorrer sobre o espaço e as casas, mostra que esses são meios dinâmicos que sofrem e exercem suas ações sobre a história, sendo transformados e modificados de acordo com a conveniência da ação do homem. Com isso, ela observa e descreve o surgimento de espaços liminares que delimitam zonas de marginalidade na sociedade moderna. A casa, para ela, é um espaço liminar pois “mistura funções e histórias, situando o usuário a meio caminho das instituições” (Zukin, 2006, p. 82). O termo "liminar", etimologicamente retomado por Zukin, deriva do latim *limen*, que significa soleira da porta. Ou seja, o limiar para o mundo externo seria, numa casa, a sua porta para a rua.

Desde a infância, em sua casa, o homem procura estabelecer seu espaço e se reconhece por meio dele. Seja em seu quarto, sua cama, ou em outro ambiente elegido, lá dentro é que ele terá seu local de refletir, divertir-se, devanear e sonhar. Esse espaço pode ainda ser alegórico ou imaginário, no qual a introspecção e a subjetividade ganham referido destaque.

Para Bachelard, a memória pode articular-se ao espaço, e a casa é, portanto, local onde as primeiras lembranças do sujeito (sejam elas boas ou ruins) são fixadas. A casa primordial seria, portanto, sempre habitada por meio das lembranças e devaneios daquele que a rememora, algo que Bachelard faz ao desenvolver a sua teoria sobre a casa.

A princípio, é preciso que se entenda que analisar epistemologicamente a obra de Gaston Bachelard é tarefa árdua e desafiadora, uma vez que a análise a que nos propomos é voltada para a literatura do medo em narrativas curtas de Sarmiento e Quiroga. Portanto, será



aventado aquilo que é essencial para o entendimento do espaço poético, sobretudo nos contos selecionados, levando a um enfoque específico que será devidamente elucidado.

Gaston Bachelard nasceu em Bar-sur-Aube, numa França campesina, em 27 de junho de 1884 e morreu em 16 de outubro 1962, em uma Paris já desenvolvida e moderna. Devido a isso, percebe-se que foi testemunha ocular da ruptura entre dois séculos e é possível até que afirmemos usou partes de sua vida bucólica para compor os elementos basais que inspiram os *devaneios*, sendo eles a água, o ar, o fogo e a terra – seus trabalhos no campo da Poética – enquanto a vivência citadina trouxe o contato com a ciência e se tornou o esteio para sua epistemológica.

Dentre suas autodefinições, foi crítico, ensaísta, cientista e poeta. Seu primeiro livro foi “Ensaio sobre o conhecimento aproximado” (1928), enquanto sua obra mais conhecida é “O novo espírito científico” (1934) (RUBY, 1998). Outras obras de relevância direta para as mais diversas áreas do conhecimento são “A psicanálise do fogo” (1938), “A água e os sonhos” (1942), “A terra e os devaneios da vontade” (1948), “A chama de uma vela” (1961) e finalmente a que nos interessa a este escopo, “A poética do espaço”, publicada em 1957.

“A poética do espaço” é uma obra dividida em 10 capítulos, sendo eles, respectivamente: “A Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”; “Casa e universo”; “A gaveta, os cofres e os armários”; “O ninho”; “A concha”; “Os cantos”; “A miniatura”; “A imensidão íntima”; “A dialética do exterior e do interior” e “A fenomenologia do redondo”. Nela, o autor busca analisar o ser humano por meio de sua relação simbólica com uma casa, partindo de espaços maiores – casa – para espaços menores – gavetas e cantos.

A casa é nosso primeiro espaço no mundo. É a partir dela que construímos relações familiares e sociais, sendo o nosso abrigo primordial. Por isso, no início de sua obra, Bachelard se dedica a um estudo imagético do lar e de seus símbolos, mostrando o quanto do indivíduo está em seu lar e o quanto do lar está no indivíduo. A casa o acolhe e o faz sonhar, além de permitir que possa desfrutar da solidão, que segundo o autor, é uma das forças motoras que integram pensamentos, lembranças e sonhos:

Nosso objetivo está claro agora: é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. (2008, p. 18).

Logo, para Bachelard, devemos entender a casa como uma metáfora das relações interpessoais do indivíduo, por exemplo, de sua própria família. Nesse sentido, a primeira casa habitada é sempre aquela que está mais fortemente arraigada na memória, pois é lá que estão as lembranças da infância, tornando-a permanente. Amiúde, a casa tratada na obra não é só aquela na qual o ser se encontra naquele momento ou aquela que está no fio narrativo de uma história, mas sim vive por meio dos sonhos e devaneios que acomodam lembranças de outrora. As lembranças do mundo externo não são e nem nunca serão tão fortes quanto as lembranças de proteção e aconchego de uma casa.

Através da lembrança de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? (BACHELARD, 2008, p. 23)

A casa protege o sonho e o sonhador, permitindo a ele que possa devanear. Presente, passado e futuro conferem à casa dinamismos diversos, unindo sentimentos e valores. Sem a casa, nos moldes dos agrupamentos sociais como nós os conhecemos, o indivíduo seria um ser disperso, flutuando num mar de incertezas, sem ancoragem e sem proteção contra as intempéries do céu e da vida.

Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio. (FERREIRA, 2013, p. 35)

Ferreira (2013), autora do “Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos”, conforme se percebe anteriormente, esclarece a casa como continente do devaneio do indivíduo. À vista disso, fica claro que sonhar a casa é ser e estar na casa, e vice-versa.

O autor sugere ainda que a análise da metáfora da casa em relação ao indivíduo se dê de maneira topoanalítica<sup>11</sup>: “psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de topoanálise” (BACHELARD, 2008, p. 20). O foco do autor está na fenomenologia, mas as contribuições psicológicas e psicanalíticas não são dispensadas. O psiquiatra lida com a mente e o sonho, enquanto a fenomenologia se ocupa das lembranças

---

<sup>11</sup> Segundo Oziris Borges Filho (2009), topoanálise é o estudo que compreende as diversas “abordagens sobre o espaço” na obra literária, tais como a estrutural, a psicológica, a sociológica, a política, a filosófica etc.

que são trazidas à mente quando o indivíduo se recorda ou lida diretamente com um espaço íntimo ou remoto. O devaneio, em sua concepção, seria o sonhar acordado e muitas lembranças surgem daí; assim, é mais útil que o sonho.

Sobre a teoria bachelardiana no que compete à análise da casa nos contos selecionados para este trabalho, esta será devidamente aprofundada em cada um dos trechos concernentes.

### 3.3 Horacio Quiroga, uma trágica existência

*“Tenha fé cega não em sua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o deseja.” (QUIROGA, Horacio)*

Não é possível que se fale sobre a obra de Horacio Quiroga sem que se mencione sua trágica vida, diretamente enlaçada com a morte. Nascido em Salto, Uruguai, em 31 de dezembro de 1879, Horacio Silvestre Quiroga Forteza teve seu fim de maneira nocente ocasionado por um suicídio em 19 de fevereiro de 1937, em Buenos Aires, Argentina, quando ele tinha apenas 59 anos de idade. A decisão de cometer tamanha atrocidade contra si mesmo, de acordo com ONIS (1934), se deu após o diagnóstico de câncer, com o qual o autor não soube lidar.

O elemento funesto, no entanto, é constante em sua vida. Quando Quiroga tinha menos de 6 meses de vida, seu pai, Facundo Quiroga morre com um tiro acidental. Sua mãe, Pastora Forteza, casou-se novamente com Mario Barcos quando Quiroga tinha 13 anos e desde então seu padrasto, sua esposa e ainda seus três filhos, todos, cometem suicídio. O padrasto, porque ficou doente e pensou não suportar a dor que viria. Com tantos encontros com a morte, é impossível que esta não seja associada à sua obra, cercada de infausto realismo fantástico.

Em relação ao contexto histórico-social no qual viveu Quiroga, é importante ressaltar que na Europa e na América, durante a segunda metade do século XX, houve profundas transformações tais como o êxodo rural, abolição da escravidão, mitigação do analfabetismo e, obviamente, o advento do Modernismo. É nesse momento que a sociedade se vê dividida entre burguesia industrial e proletariado e em toda a América, inclusive no Brasil, ocorrem movimentos em busca da riqueza, do progresso e da cultura europeias. Não há que se esquecer da reforma urbanística promovida por Pereira Passos, que procurava transformar o Rio de Janeiro numa nova Paris (AZEVEDO, 1998). Além disso, os poucos países que ainda não haviam se tornado independentes de seus colonizadores, acabaram por tornar-se. Diante dessa realidade, Quiroga vem ao mundo.

Esse fenômeno (movimentos modernistas) marcou de tal forma a vida e as primeiras obras do grande narrador rioplatense, que toda sua criação pode caracterizar-se em função desse movimento, tanto na afinidade com essa corrente tanto com sua reação contra ela. Tal reação será resultado de um lento processo de amadurecimento pessoal e artístico que o conduzirá ao conhecimento de si mesmo e do mundo que o rodeava. (ONIS, 1934, p. 15)

Por outro lado, em contrapartida à busca do progresso e levando em consideração a literatura desse período, pode-se dizer que o homem tornou-se frio, com valores pouco elevados e com a moral libada pela busca incessante pelo acúmulo de capital. Basta que se observe o Realismo-Naturalismo e seus romances de tese e revolução, voltados para a crítica desta postura considerada pouco ética. Obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, mostram que o amor só dura enquanto durar o dinheiro: “Marcela amou-me por 15 meses e onze contos de réis” (ASSIS, 1994, p. 24), frase célebre de Brás Cubas, é exemplo do materialismo buscado pela sociedade e criticado por seus analistas mais perspicazes, como é o caso de Machado de Assis.

Já em 1900, quando o autor muda-se para Montevidéu, funda com seu amigo Frederico Fernando o “Consistorio del Gay Saber”, uma espécie de laboratório em que se empenhariam em conhecer e testar técnicas e leituras do Modernismo. Apenas dois anos depois, em um incidente acidental, Quiroga mata seu amigo Frederico e a culpa o faz afastar-se de Montevidéu, indo em direção a Buenos Aires. Estando lá, empenha-se em outros afazeres e chega a integrar a expedição de Leopoldo Lugones em busca das ruínas jesuíticas de Misiones. Quatro anos depois, torna-se professor de Literatura e Espanhol na Escola Normal N° 8, em Buenos Aires e em 1909, casa-se com sua ex-aluna, Ana Maria Cires. É nesse período, de acordo com Onis (1934), que Horacio Quiroga produz a maior parte de seus célebres contos.

Em 1915, porém, a tragédia visita mais uma vez a vida do autor. Sua esposa, Ana Maria, comete suicídio, o que abala Quiroga profundamente. Dois anos depois, lança sua primeira coletânea de contos já como cônsul uruguaio em Buenos Aires, *Contos de amor, de loucura e de morte*, que desde o princípio já o lança como um dos maiores contistas hispano-americanos da época.

Durante todo esse período, mesmo em suas aventuras por lugares inóspitos e desconhecidos, Quiroga não parou de escrever. Muitos de seus contos mostram ambientes selvagens – com os quais ele estava bem acostumado, afinal, empreendeu viagens e chegou a morar na floresta amazônica – e expedições inovadoras, algo retratado na coletânea de contos *Anaconda*. Na contracapa dessa obra (1987), se lê:

Ambientado na floresta amazônica, o livro de Quiroga faz desfilar em suas páginas uma série de personagens inesquecíveis, em toda a sua multiplicidade de aspectos. Personagens que às vezes assumem características fantásticas — um vampiro, uma moça por quem um cisne se apaixona. Em outras, caem vítimas de delírios febris — um enamorado preso a uma estranha dieta, um exótico entomólogo. Mas todos possuem ângulos bem misteriosos. Influência, quem sabe, da paisagem sobre o bicho-homem. Capaz de captar e apresentar a América vegetal em toda sua opulência e hostilidade, Quiroga se identifica, sobretudo, com uma prosa delicada, cheia de humor e objetividade. (QUIROGA, 1987)

Como se percebe pela leitura da citação anterior, o autor mistura a vida selvagem com a vida citadina e personagens próprias da literatura do medo de maneira magistral. Mas, infelizmente, sua vida não teria esse mesmo fim. Após alguns anos, ele permanece então no cargo de cônsul até 1933, quando um golpe de estado no Uruguai faz com que ele perca seu posto. Em 1935 é publicada sua última obra, *Mas allá* e em 1936, Quiroga recebe a trágica notícia de que é portador de um severo câncer. Não podendo suportar mais esse abalo, toma cianureto morrendo no dia 19 de fevereiro de 1937.

### 3.3.1 *O travesseiro de penas*

“Sonho. Não sei quem sou neste momento.  
Durmo sentindo-me. Na hora calma  
Meu pensamento esquece o pensamento,  
Minha alma não tem alma.” (PESSOA, Fernando)

Ao publicar pela primeira vez em 1907 na revista argentina *Caras y Caretas*, *El Almohadón de Plumas*, de Horacio Quiroga estava, sem saber, criando história.

“O travesseiro de penas” (ou de pena, como fez questão de nomeá-lo na segunda edição) está entre os exemplos mais acabados dessa vertente [o conto hispano-americano]. Foi publicado em 1907 na revista ilustrada *Caras y Caretas* e, dez anos mais tarde, quando a experimentação do autor já seguia por outros caminhos, no volume *Contos de amor de loucura e de morte*. Ao lado de “A galinha degolada”, é lembrado como um clássico do horror quiroguiano. (MANGUEL, 2005, p. 354)

Esse conto, lançado em páginas não numeradas, traz, por meio de um tema passionai, uma dicotomia antitética muito comum nas obras literárias: o amor em oposição à morte. Nele, ocorre a descrição minuciosa da história da sonhadora Alícia, uma jovem recém-casada que, em sua lua-de-mel, morre tragicamente. Essa narrativa, futuramente, iria se tornar um

clássico da literatura de horror na América Latina, trazendo ainda mais visibilidade para o seu autor, que se inspirava incessantemente na obra do norte-americano Edgar Allan Poe.

Mas vamos à história, escrita em 3ª pessoa. Alícia e Jordán, um casal que havia acabado de se casar, é descrito como oposto. A moça é sonhadora, dotada de paixões que só se têm par nas narrativas do Romantismo. Dotada de diversos anseios, ela esperava de Jordán uma paixão que este, em seu temperamento austero, jamais poderia lhe dar. Não por não amá-la o suficiente, mas por ser incapaz de expressar-se de maneira esperada.

Sua lua-de-mel foi um longo estremecimento. Loura, angelical e tímida, o temperamento duro do marido gelou suas sonhadas criancices de noiva. Ela o amava muito, no entanto, às vezes, sentia um ligeiro estremecimento, quando voltando à noite juntos pela rua, olhava furtivamente para a alta estatura de Jordão, mudo havia mais de uma hora. Ele, por sua vez, a amava profundamente, sem demonstrá-lo. Sem dúvida ela teria desejado menos severidade nesse rígido céu de amor, mais expansiva e incauta ternura; mas a impassível expressão do seu marido a reprimia sempre. (QUIROGA apud MANGUEL, p. 354).

Ele queria realizar os sonhos de Alícia, apesar de não saber como o faria, o que causava na moça profunda tristeza. Seus sentimentos são, inclusive, conforme supracitado, chamados de *criancices de noiva*, o que de certa forma infantiliza a figura da esposa. Sua decepção faz com que ela desista desses sonhos pueris e caia doente com uma leve gripe:

Nesse estranho ninho de amor, Alícia passou todo o outono. Porém tinha terminado por abaixar um véu sobre os seus antigos sonhos, e ainda vivia dormida na casa hostil, sem querer pensar em nada até o marido chegar. Não é incomum que emagrecesse. Teve um ligeiro ataque de gripe que se arrastou insidiosamente dias e mais dias. (QUIROGA apud MANGUEL, p. 354).

Nesse ínterim, a insensibilidade e incapacidade de Jordán em perceber as agruras da esposa faz com que ele se comporte, a princípio, de maneira severa, mesmo diante da doença que a assolava. Com o tempo, conforme a moça não melhorava, o marido passou a ser mais atencioso, conforme pode ser visto no trecho a seguir:

De repente Jordán, com profunda ternura, passou a mão pela sua cabeça, e Alicia em seguida se quebrou em soluços, e o abraçou. Chorou demoradamente seu discreto pavor, redobrando o choro diante da menor tentativa de carícia. Depois, os soluços foram-se acalmando, e ainda ficou um longo tempo escondido no seu ombro, quietinha, sem pronunciar uma palavra. (QUIROGA apud MANGUEL, p. 355).

Parece que, usando sua doença, Alicia aproveita para receber do frio marido uma nesga de atenção, que mesmo sendo ínfima, ainda a confortava. O tempo foi passando, porém,

e Alicia, em seu palacete, piorava a olhos vistos. O que era para ser uma gripe de temporada se tornou uma enfermidade que debilitou a moça de maneira avassaladora.

No dia seguinte, Alicia estava pior. Fez-se a consulta. Constatou-se uma anemia de evolução agudíssima, completamente inexplicável. Alicia não sofreu mais desmaios, mas se encaminhava para a morte a olhos vistos. [...] Passavam-se horas sem que se ouvisse o menor ruído. Alicia dormitava. (QUIROGA apud MANGUEL, p. 355).

A piora se deu em pouquíssimo tempo e logo a moça sequer levantava-se de sua cama sem a ajuda do marido ou da empregada. Daí, vieram as terríveis alucinações, principalmente à tarde, em que a moça chegou a ver um ser antropomórfico no tapete de seu aposento. Jordán já não sabia mais o que fazer e sua preocupação aumentava a olhos vistos. Mais médicos foram chamados.

Sem maiores detalhes, o narrador nos informa que Alicia está morta. “Morreu, afinal (Id., p. 356). A empregada, que até então é uma expectadora do sofrimento de sua patroa, entra no quarto para organizá-lo quando se depara com o travesseiro sujo de sangue, e é quando chama, apreensiva, por seu patrão Jordán. Este, curioso, se aproxima e constata que aquelas nódos parecem picadas e exige que o travesseiro seja colocado próximo à luz.

Quando a criada tenta fazê-lo, mal consegue levantar a almofada devido ao seu peso, o que faz com que ela a derrube no chão. O amo a interpela, afinal, por que aquilo? É quando este é informado de que o travesseiro está muito pesado, o que ele mesmo consegue constatar. Em seguida, Jordán, claramente no clímax da narrativa, rasga a almofada vorazmente para constatar que lá dentro havia um parasita horrível:

Jordán o levantou; pesava extraordinariamente. Saíram com ele, e sobre a mesa da sala de jantar, Jordán cortou fronha e forro de um só golpe. As penas superiores voaram, e a criada soltou um grito de horror com a boca escancarada, levando as mãos crispadas aos bandós: sobre o fundo, entre as penas, movendo lentamente as patas peludas, havia um bicho monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchado que mal se via sua boca. (Id., p. 357)

Estava ali elucidada a razão para a misteriosa morte de Alicia. Em contraste com sua beleza angelical, um nojento parasita peludo havia-a ceifado a vida. Concedendo verossimilhança ao conto, algo próprio da literatura do medo, o autor ressalta que esses parasitas existem sim e que são facilmente encontrados em travesseiros de penas, o que faz o leitor questionar a racionalidade e seus próprios hábitos de sono. Além disso, fica claro que se Alicia tivesse deixado a empregada trocar sua roupa de cama e seu alifafe, talvez não tivesse tido fim tão trágico. Logo, o desfecho se assemelha a um alerta: cuidado com os travesseiros de plumas!

De maneira geral, ainda, se levarmos em consideração a própria trajetória de Alicia, o monstro viscoso poderia ser visto, simbolicamente, como uma metáfora dos pensamentos lúgubres que acometiam a insegura jovem recém-casada. A torpeza do animal se manifesta à medida que os dias passam e que a insegurança da moça aumenta, o que passa um recado ao leitor no desfecho: se as digressões de Alicia não fossem tão pueris, se passasse mais tempo com o marido e fazendo aquilo que se considerava como suas obrigações de esposa, o parasita teria vencido seu intento?

### 3.4 A casa em *O travesseiro de penas*

*“Um homem percorre o mundo inteiro em busca daquilo que precisa e volta à casa para encontrá-lo.”*  
(MOORE, George)

A teoria de Bachelard nos é cara pois não se trata da observação dos aspectos meramente físicos de uma casa, mas sim de uma observação fenomenológica, psicanalítica e psicológica (em ordem decrescente de importância, segundo o autor). Para descrever uma casa, é preciso vivê-la e sonhá-la. Para ele, a imagem – seja na primeira fase, com os elementos da matéria (fogo, água, terra e ar), seja na fase fenomenológica – é dotada de uma consciência criadora, não sendo meramente um objeto. A vivência do poeta, portanto, seria uma espécie de realidade vigilante. E de acordo com o próprio autor, somente outro elemento consegue alcançar essa verificação do devaneio, a poesia:

A importância vocal de uma palavra deve, por si só, prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que anima todo um poema. O registro poético que corresponde à alma deve, pois, ficar em aberto para as nossas indagações fenomenológicas (2008, p. 186).

Além disso, para que se esclareça qualquer dúvida, o autor se propõe a diferenciar a casa natal da casa onírica. A primeira é física e corresponde à nossa morada no mundo *real*, na qual aprendemos as noções de hierarquia e as diversas funções de habitar. Já a segunda existe nos devaneios de cada um de nós e é responsável pela nossa lembrança-sonho. Na casa onírica, na qual ficamos sozinhos na verticalização entre quarto e sótão, é onde nos empenhamos em uma condição de devaneio sem fim, que só poderia ser realizado por meio da poesia.



[...] existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu então, a cripta da casa natal. Estamos diante de um ponto importante em torno do qual giram as interpretações recíprocas do sonho pelo pensamento e do pensamento pelo sonho. (2008, p. 24).

Então, pois, todos temos uma casa onírica diversa daquela física que habita o passado de nossas memórias, podendo ser local de refúgio e fortaleza contra as intempéries mundanas. Para Bachelard, a casa onírica ainda é relevante por outro aspecto, já que nos permite entrar em contato com a infância, pois é ali que essa habita. A infância, enquanto tempo/lugar constitui a potência poética do homem, e mesmo que se esteja distante cronologicamente desse período da vida, sempre é possível revisita-la, pois sempre é possível voltar para a casa onírica. Perceber e distinguir as imagens dos cômodos da casa revelaria a alma desse local, seja ele empírico ou onírico. Para isso, ele percorre esses cômodos utilizando suas meras imagens como instrumentos de análise.

O espaço no qual se passam os acontecimentos de *O travesseiro de penas* não poderia ser mais estéril. Em contraste com o terrível fim da protagonista,

A casa em que moravam tinha certa influência sobre seus estremecimentos. A brancura do pátio silencioso – frisos, colunas e estátuas de mármore – causava uma outonal impressão de palácio encantado. Dentro, o brilho glacial do estuque, sem o mais leve risco nas altas paredes, reforçava aquela sensação de inóspito frio. Ao cruzar de um cômodo ao outro, os passos achavam eco por toda a casa, como se um longo abandono tivesse sensibilizado sua ressonância. (QUIROGA apud MAGUEL, 2007, p. 354).

Distante da ideia acolhedora de um lar, a casa de Alicia é um palacete frio, alto, com imagens que o distanciam de um projeto acolhedor de morada. O eco dos passos nos dá a sensação de vazio e solidão, afinal, cômodos cheios e vistosos não ocasionam eco de passos. A própria palavra abandono é utilizada, o que nos dá a sensação de pequenez de Alicia em meio a esse local.

A casa parece, ao que tudo indica, um espelho de Jordán: frio, alto, austero. Alicia, assim como se vê pequena perto de Jordán, se sente oprimida pela casa: “Nesse estranho ninho de amor, Alicia passou todo o outono. Não obstante, acabara lançando um véu sobre seus antigos sonhos, e ainda vivia adormecida na *casa hostil*, sem querer pensar em nada até o marido chegar.” (ibid, p. 354, grifo nosso).

Além disso, quando adocece, o primeiro momento de sua fragilidade em relação à própria vitalidade, Alicia busca o jardim, o que demonstra abandono da casa fria. Seu apoio se dá no braço de Jordán, que a ampara e consola, mesmo sem emitir uma palavra sequer. Sair

da casa é sair daquela situação de frieza, e isso faz com que seus sentimentos de abandono e debilidade se irrompam num choro convulsivo. Alicia parece antecipar a sua desgraça, que viria por meio da morte prematura.

A partir daí, o quarto de Alícia torna-se seu cosmos. Sem poder fazer muita coisa, a personagem passa a maior parte do dia em seu aposento enquanto o marido passa a ocupar a sala:

Alicia não sofreu mais desmaios, mas se encaminhava para a morte a olhos vistos. Durante todo o dia o quarto permanecia com as luzes acesas e em absoluto silêncio. Passava-se horas sem que se ouvisse o menor ruído. Alicia dormitava. Jordán praticamente vivia na sala, também com toda a luz acesa. (QUIROGA apud MANGUEL, 2007, p. 355)

É interessante observar que durante toda a descrição da casa, o narrador utiliza a cor branca, claridades e luzes acesas. Essas imagens remetem, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), às visões do luto:

Em todo pensamento simbólico a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, *o branco é primitivamente a cor da morte e do luto* e isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis de França. Sob seu aspecto nefasto, o branco lívido contrapõe-se ao vermelho: é a cor do vampiro a buscar, precisamente, o sangue – condição do mundo diurno – que dele se retirou. *É a cor da mortalha, de todos os espectros, de todas as aparições*; a cor – ou antes, a ausência de cor (p. 142, grifos nossos).

Portanto, ao contrário do que o senso comum ocidental e branco associa, a cor branca, tão usada de maneira supersticiosa nas viradas de ano, primordialmente representava a morte. O palacete branco de Alicia, dessa forma, remete à sua própria mortalha. É entre suas paredes claras que a jovem irá perder a vida lentamente. Além disso, ainda de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), o branco “é a cor da pureza, que não é originalmente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda. E é este justamente o sentido de origem da brancura virginal [...]” (p. 143). Esse aspecto de Alicia, desde o princípio, fica evidente, uma vez que ela é descrita basicamente como um ser de outro espectro, cândido, acima do mundano, já que é “loura, angelical e tímida” (QUIROGA apud MANGUEL, p. 354).

A cor branca da casa também pode remeter, de certa forma, à ausência de criatividade de seus habitantes, uma vez que faltam-lhe ornamentos e enfeites, dando um parecer extremamente improfícuo à estrutura. Alicia é tímida e grande parte de sua personalidade, descrita pelo próprio narrador como pueril, vem da sua posição de esposa, algo que ela vê

com tristeza, uma vez que não é correspondida em seus arroubos de paixão pelo empedernido esposo.

Para Bachelard, conforme visto anteriormente, a casa é a representação do próprio ser. Ora, nesse aspecto, pode-se dizer que a própria personalidade dos habitantes da casa é branca – com a ingenuidade imatura de Alicia – e sisuda, com a impassibilidade de Jordán. A casa branca dos recém-casados não é a sua habitação primordial, mas é o início de sua vida conjugal, que a julgar pela simbologia de sua aparência, estava fadada desde sempre ao luto e à morte. Para ele, casa é corpo e alma; logo, a alma desses habitantes é de tristeza, luto e fantasmagoria. Ainda de acordo com o autor, todos temos uma casa onírica, diversa daquela na qual habitamos. Ora, pelos próprios comportamentos de Alicia, julgamos que sua casa onírica é muito diferente da residência atual. Ali, pode-se depreender que ela ama e é amada na mesma intensidade, o que tornaria seus devaneios em realidade.

O quarto, local de vida e morte de Alicia, é, para Bachelard o espaço para o devaneio, o sonho. Vemos que para a combalida personagem isso é inexistente, pois seu quarto é sua câmara de tortura. A anteposição da morte faz com que, em vez de devanear, digredir e confabular, esse cômodo permita ser sua lenta tumba, povoado pela claridade que costuma ser pouco comum nesses ambientes: “Alicia foi definhando em seu delírio de anemia” e “Seus terrores crepusculares avançavam sob a forma de monstros que se arrastavam até a cama e escalavam laboriosamente pela colcha” (QUIROGA apud MANGUEL, 2007, p. 356). O quarto, portanto, não é local de devaneio, é local de pesadelo.

O quarto, povoado de monstros e seres antropomórficos anômalos é, ainda, a morada do verme peludo que rouba a vida de Alicia, o que mostra que seus devaneios se traduzem em seres físicos que vão muito além de simples lembranças de matizes da infância. A ausência de carinho do marido é, antes de tudo, o que mata a jovem aos poucos, fazendo com que seu mundo onírico bachelardiano seja morada de criaturas teratológicas e não de resguardo e cuidado.

Enquanto tudo isso acontece à jovem moça, Jordán se refugia na sala, o que mais uma vez mostra sua necessidade de distanciamento da esposa. O que o teria tornado tão frio diante das emoções fortes que está vivendo? Jordán está longe de não sentir, apenas não transparece, o que mostra que ele está claramente sublimando as suas emoções em prol de manter uma imagem inexorável. A sala é um cômodo público nas casas, onde se recebem visitas e se confraterniza; mas lá, ele está sozinho.

Além de todo esse aspecto físico, é necessário lembrar que a casa de Alicia está constantemente iluminada, e mesmo o maior período de atividade do verme se dá durante as tardes:

Durante todo o dia, o quarto permanecia com as luzes acesas e em absoluto silêncio. Passavam-se horas sem que se ouvisse o menor ruído. Alicia dormitava. Jordán praticamente vivia na sala, também com toda a luz acesa. Caminhava sem cessar de um extremo ao outro, com incansável obstinação. O tapete abafava seus passos. (QUIROGA apud MANGUEL, 2007, p. 355)

Ainda no Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1998), há a seguinte definição: “A luz sucede às trevas (**Post tenebras lux**), tanto na ordem da manifestação cósmica como na da iluminação interior [...]” (p. 568, grifo dos autores). Para os personagens de Quiroga, paradoxalmente, a luz representa o definhamento da vida, visto claramente diante de todos. O quarto de Alicia está sempre iluminado, para que esta contemple aquilo que está por vir. Os cômodos de sua casa, iluminados, representam a ascensão divina que a aguarda com a morte: “Mas, se a luz solar morre toda noite, também é verdade que ela renasce toda manhã, e o homem, assemelhando seu destino ao da luz, obtém dela esperança e confiança na perenidade da vida e de sua força”. Alicia não possui, no entanto, uma existência perene. A luminosidade parece servir para ressaltar a chegada de sua morte, vista claramente por todos.

A casa, portanto, que para Bachelard é aquilo de mais íntimo que representa os estados de nossa alma, abriga em si o estertor da morte. “Essa casa onírica é, dizia eu então, a cripta da casa natal” (BACHELARD, 2008, p. 24). Em *A almofada de plumas*, portanto, essa premissa se inverte: a casa de Alicia se torna a sua cripta.

### 3.5 *Mater Dolorosa*, a casa e a vingança

*“Ai! Que vale a vingança, pobre amigo.  
Se na vingança, a honra não se lava?” (ALVES, Castro)*

O conto a que se refere a nossa análise é o primeiro do livro *A emparedada* e seu conteúdo é inspiração para o título: *Mater dolorosa*. A narradora-personagem – logo, o conto está em primeira pessoa, com narradora coadjuvante –, já adulta, rememora uma experiência que teve na infância ao ser a responsável pela descoberta e solução de um crime, o desaparecimento de Celeste, uma bela e jovem pianista. O espaço é uma cidade do interior, de valores conservadores e aura misteriosa e já no início há uma conversa da narradora com sua

mãe sobre o destino de mulheres que tinham filho antes do casamento: o emparedamento<sup>12</sup>. O referido assunto introduz a verdadeira história do conto: a tragédia familiar de Celeste e sua mãe, Maria João, que é descrita como sendo rude de aparência e de modos.

A atmosfera criada pela autora é típica das narrativas góticas. O espaço principal, o casarão de dona Maria João, é uma comprovação disso: “Seu sobrado ficava ao lado da igreja, com um porão na frente, ao rés do chão, com janelas profundas de madeira maciça, protegidas por grossas grades de ferro.” (SARMENTO, 2015, p. 10), um espaço lúgubre e misterioso. O próprio caminho que a narradora toma para chegar à casa antecipa o horror da chegada: “Atravessei a rua, esgueirei-me pelo beco escuro que levava ao sobrado [...] Pé ante pé, esgueirei-me sob a sombra dos arbustos, com cuidado para não me encostar às folhagens de comigo-ninguém pode [...] (SARMENTO, 2015, p. 12), aspectos que ressaltam o caráter macabro do que estaria por vir e evidenciam a atmosfera típica das narrativas góticas.

Para prosseguirmos, é preciso que nos embasemos em Bachelard. Na obra bachelardiana, a princípio, é mostrada a verticalidade entre porão (inconsciente) e sótão (razão), imagetivamente representados como uma união entre terra e céu, respectivamente. Sua ligação se dá por meio das escadas, outra imagem de profunda relevância para a poética do autor:

A escada que vai até o porão, descemo-la sempre. É a sua descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe ao quarto, nós a subimos ou descemos. É uma via mais banal. É familiar. (...) Enfim, a escada do sótão mais abrupta, mais gasta, nós a subimos sempre. Há o sinal de subida para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de outrora, não desço mais. (...) Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura da velha casa, tudo o que sobe e desce começa a viver dinamicamente (p. 30-31).

Descer e subir demonstram a verticalidade dessa representação imagética, sendo o sótão, nos momentos de solidão, um local de abrigo e segurança. Descê-la é se aprofundar no onírico, enquanto subi-la é partir para a razão. Para esse símbolo, o teto representaria o abrigo, pois protege o homem das intempéries das quais ele tanto teme. Seria a representação do racional, e todas as imagens e ideias concernentes a ele são racionalizáveis. Já o porão, na

---

<sup>12</sup> Emparedar pessoas é uma técnica de tortura que se destaca pelo sadismo: o emparedado morre de inanição, uma vez que é isolado vivo em um cômodo onde tudo que pode fazer é esperar pela morte. Em suas variações, o emparedamento pode ser direto, tendo suas vias áreas cimentadas e a vítima morre de maneira mais rápida, mas não menos cruel. Joel Stice, jornalista responsável pelo site [allthatsinteresting.com](http://allthatsinteresting.com), em uma profunda análise sobre as origens dessa tortura, afirma que os relatos de emparedamento são documentados em diversas nações ao redor do mundo ao longo dos séculos. Na literatura, uma das aparições mais famosas dessa técnica está em *O barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe. Essa referência se conecta diretamente ao título do livro de Olívia, *A emparedada*.

alegoria construída pelo autor, é responsável por guardar diversos objetos dos quais não precisamos com imediatismo, o que o torna singularmente um ser caliginoso dentro da casa. Devido ao seu mistério circundante, lá é sempre escuro, representando a escada que sempre desce junto aos medos mais recônditos do ser humano (BACHELARD, p. 25).

Em prosseguimento, com a citação do romance *L'antiquaire*, de Henri Bosco, Bachelard procura mostrar que imagens redondas ou abobadadas trazem o conceito de intimidade e conforto. Nessa citação literária, assim como em outras, o autor busca mostrar que a compreensão real da casa se dá por meio de exemplos da literatura e poesia, sendo portanto distante da representação geométrica de uma moradia.

Logo, em Bachelard, os porões estão abaixo, escondidos, pois representam aquilo que está solapado em nós. Seu acesso seria pela verticalização, pela escada, algo que não acontece com a narradora de *Mater dolorosa*. Para ele, o porão “é, a princípio, o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (2003, p. 36). Mas o porão de Celeste não está escondido, ao contrário, tem sua porta na superfície e está virado para o portão da rua. É como se a mãe, Maria João, não tivesse o menor pudor em expor não a vergonha da filha, mas a atitude drástica que tomou contra ela em castigo pela desobediência. O porão de *Mater Dolorosa* possui um segredo, mas este perde sua essência ao ter a sua porta exposta a todos da cidade.

Ainda para Bachelard, nesse lugar aparentemente obscuro, a “racionalização é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva” (idem, p. 37). Isso explicaria a confusão da narradora ao observar o monstro habitante do porão, que ela demora a perceber que se trata do filho bastardo de Celeste. Portanto, podemos afirmar que existe, em *Mater dolorosa*, uma tendência bachelardiana na descrição do ambiente.

Em suma, plano da narradora de *Mater dolorosa*, era simples: investigar os rumores de que havia um menino aprisionado no porão da misteriosa casa. Para isso, aproveita-se de um descuido do pai durante as festividades de Nossa Senhora das Dores<sup>13</sup> e parte em busca de respostas. Ao chegar ao local, temos uma transição do que parece ser a realidade para a imaginação ou o fantástico: a menina força seu corpo à grade para tentar enxergar as divisas do porão e isso faz com que o insólito aconteça. Ao observar uma libélula (que ela chama de cavalo-das-bruxas) em movimento pendular a partir de uma teia de aranha, ela miraculosamente encolhe o seu tamanho, conseguindo cruzar o jardim e adentrar o porão. Os

---

<sup>13</sup> Nossa Senhora das Dores, segundo a sua hagiografia, é uma das diversas manifestações de Maria, mãe de Jesus. Nessa, especificamente, é um lembrete dos sofrimentos pelos quais a santa passou em sua vida terrestre, sobretudo durante a Paixão de Cristo. Outra referência a ela está na música que Celeste costumava tocar no piano, a *Stabat Mater Dolorosa*.

cantos e a miniaturização são importantes temas da obra bachelardiana dos quais nos valeremos a seguir.

Cheia de descrições sensoriais, principalmente visuais e olfativas, a narradora nos coloca dentro do fétido e escuro cômodo, onde divisa uma criatura tétrica que ela classifica e define de maneira zoomórfica: “aquilo” (termo usado pela própria narradora) não se parece com uma criança de oito anos (idade suposta), mas sim com um bicho, um animal, que grunhe e anda sobre quatro patas. A conclusão a que ela chega é de que esse é o filho da garota desaparecida.

Passando para a análise dos cantos da casa, é possível perceber que se caracterizam pelo “abraço” dado pelas paredes àqueles que os procuram. Ao mesmo tempo proporcionam solidão e segurança e, diferentemente de outros momentos do texto, o autor explora uma visão mais realista pois parte da premissa de que todos nós, em algum momento, já habitamos algum canto na vida. O canto representa uma meia caixa, constituindo-se metade de paredes e metade de portas, propiciando a segurança de poder estar imóvel. Nos cantos, ficamos em silêncio de pensamentos.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. (2008, p. 104)

Eles seriam, portanto, uma ínfima parte da casa, ou seja, um germe de uma casa. Suas paredes representam, também, o contato com a realidade. É nos cantos que nos posicionamos para pensar.

Já no capítulo *Miniatura*, Bachelard faz uma transição na qual passamos daquilo que se vê para aquilo que não se vê, ou que está no plano do minúsculo. Para ele, a imaginação natural é composta pela imaginação miniaturizante, estando presente nos devaneios do sonhador em diversos momentos de sua vida. Nesse aspecto, quando o autor de uma obra apela a espaços ou proporções liliputianas, está criando um espaço que é possível apenas na imaginação; o leitor, de sua parte, usa o devaneio para sentir e vivenciar esse local. A seguir, usando a imagem do homem da lupa (2008, p.116), o autor ressalta que usar a lupa é prestar atenção, é usar uma lente de aumento para enxergar o macro contido no micro.

Partindo ainda da visão da miniatura, Bachelard, em *A imensidão íntima* cria uma dicotomia antitética na qual compara os signos da miniatura versus da imensidão. O grande é

continente do pequeno e o devaneio é o que coloca o sonhador em contato com a infinitude do mundo:

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. (BACHELARD, 2008, p. 134).

Para ele, a imensidão está em cada um de nós e a vida cotidiana, por meio de sua brutalidade avassaladora, muitas vezes nos impede de percebê-la. Porém, o devaneio em sua capacidade transformadora, permite que, nos momentos de solidão contemplativa, consigamos alcançar esse mundo imenso por meio do sonho. “A imensidão está em nós” (BACHELARD 2008 p. 135) e esta é puramente *intensidade*.

Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. E seu princípio, as 'correspondências' acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. (BACHELARD, 2008 p. 140)

Na visão bachelardiana, seria então o encolhimento da narradora uma versão da história que se passa apenas em sua cabeça? As características da literatura fantástica que já vimos no decorrer desse trabalho deixam claro que esta não é uma pergunta que terá resposta simples. No fantástico o mundo é verossímil, mas o insólito é possível, agindo como elemento motor da narrativa.

Em prosseguimento, enternecida pelas condições animais às quais o menino está submetido, ela começa a cavar a parede onde divisa, aos poucos, o surgimento do corpo de

Celeste. Apesar do susto, a narradora não desiste de seu intento e, por fim, liberta a emparedada, dando uma reviravolta na história e abrindo caminhos para a explicação de toda a situação. À medida em que cava a parede, a salvadora vai tornando ao seu tamanho original.

Nesse ponto, há que se perceber uma explicação da teoria bachelardiana sobre os lugares fechados. Além da representação da casa como um macrocosmo do íntimo do ser humano, Bachelard também trata dos microcosmos do interior das habitações como representações imagéticas do homem com a exemplificação das gavetas, cofres e armários. As primeiras representam a classificação dos conhecimentos guardados, nas quais armazenamos informações que absorvemos ao longo do caminho entre infância e vida adulta. Por mais que sejam pequenos móveis, seus espaços internos são profundos e responsáveis por registrar a



vivência de quem possui, e seu cheiro de lavanda remete à organização (BACHELARD, p. 65). Apesar de não estar especificamente em um cofre ou gaveta, Celeste encontra-se encarcerada na casa em um minúsculo lugar fechado, uma cova vertical dedicada a ela. A casa é sua prisão.

Após o momento de tensão, temos uma explicação para o ato de tortura ao qual a moça foi submetida. Celeste havia sido emparedada pela própria mãe numa tentativa de vingança pelo fato dela ter engravidado de um rapaz que todas as noites subia ao seu quarto, escondido. Para não cair em desgraça, principalmente pela filha ser comprometida com outro homem, um “velho rude, cheio de filhos, que morava no mato” (SARMENTO, 2015, pg. 22), Maria João empareda a filha e aprisiona a cria maldita aos pés dela, no porão. A narradora, então, cumpriu o seu dever ao “salvar” Celeste e seu filho e, ao olhar novamente para o pêndulo formado pela libélula, consegue escapar pelo mesmo lugar por onde entrou, pequenina, a tempo de voltar para seu pai que já estava preocupado.

A partir daí, a narração passa para uma visão em 3ª pessoa na qual se ressalta a vingança de Celeste. Livre e com sua pequena aberração no colo, a moça é vista por Maria João, que tenta atacar a criança com um machado. Celeste protege seu filho e devolve a machadada, decepando o braço da mãe. Posteriormente, uma ambulância vem buscar a velha, que apresentava sinais de loucura. O desfecho é inusitado e mais uma vez abre espaço para o sobrenatural: na casa vazia, a autora diz que se pode ver e ouvir os fantasmas de Celeste e seu filho, agora reduzidos a esqueletos animados. Triunfantemente, o espectro volta a tocar o seu piano.

#### 4 DO INSÓLITO NAS OBRAS DE QUIROGA E SARMENTO

*“There is no exquisite beauty [...] without some strangeness in the proportion.” (Edgar Allan Poe - Ligeia, 1838).*

De acordo com CARVALHAL (2006), primordialmente, o termo Literatura Comparada não causa grande enigma, uma vez que sua significância é simples: trata-se da comparação entre dois ou mais textos literários. No entanto, em uma análise mais atenta, é possível perceber que os escritos que se dizem comparativos abarcam uma enorme gama de temas, vieses e metodologias, o que acaba por aumentar grandemente a perspectiva de definição.

Além disso, a dificuldade de chegarmos a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles encontramos grande divergência de noções e de orientações metodológicas. Muitos fogem a essas questões. Outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las. Alguns tendem a uma conceituação generalizadora. E há ainda os que preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados.

Como se vê, não é fácil caminhar nessa "babel". (CARVALHAL, 2006, p. 6)

Assim, por ser um tema complexo que fugiria de nossa proposta para esta dissertação, nos absteremos de definir profundamente o significado de Literatura Comparada para trabalhar com a comparação em si, usando essencialmente os enredos dos contos de Sarmiento e Quiroga.

Por mais que estejam separados por décadas, países e linguagens, a obra do uruguaio Horacio Quiroga e da mineira Olívia Sarmiento guardam similaridades que não podem deixar de ser notadas dentro da concretização de suas escritas. O que as une, principalmente: uma casa tornada em prisão.

Nas duas narrativas são apresentadas protagonistas femininas, moças imaculadas: Alicia, a esposa angelical, e Celeste, cujo nome remete ao firmamento. Ambas têm, em companhia de si, a presença de um monstro; Alicia tem seu parasita silencioso, que rouba-lhe a vida aos poucos sem que esta pudesse perceber e Celeste tem seu teratológico filho, ao qual ela mesma deu a vida em pecado. Ambos são companheiros inseparáveis das protagonistas, reflexos de suas vivências e escolhas.

Celeste consegue escapar do fim trágico pela ajuda transformadora de uma narradora curiosa, mas Alicia não tem a mesma sorte. Contudo, longe de ter um final feliz, Celeste é agora um espectro, puro osso, que passa os dias a tocar tristemente seu piano enquanto seu

filho, também reduzido a ossos, se assenta a seus pés. A morte se faz presente nos destinos de Alícia e Celeste, uma característica da literatura gótica à qual as obras se filiam por afinidade.

Além disso, ambas remetem a uma característica do Gótico: a insistência do foco na figura feminina. Apesar de reproduzirem valores patriarcais por serem produzidas em sua maioria por homens, os textos góticos também eram produzidos por mulheres e por isso guardam semelhança com uma das obras analisadas nesta dissertação, “Mater dolorosa”: isso é o que Ellen Moers (1976) classifica como *Female Gothic*:

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear.<sup>14</sup> (1977, p. 90).

Portanto, isso nos remete às análises introdutórias desta dissertação: o uso do termo Gótico surge como uma terminologia abrangente que envolve a literatura do medo, o insólito, o fantástico e assim, classificamos, dentro desse termo guarda-chuva, as obras que analisamos.

Em prosseguimento, temos duas mulheres, um destino: uma casada com um marido que ama, mas que lhe é indiferente, e a outra, obrigada a se casar com quem não queria, acaba tendo um filho bastardo que a faz fugir desse compromisso. Parece lícito dizer que as vidas dessas mulheres são marcadas pelas transformações do insólito e do patriarcalismo. Sem estes, Celeste não se vingaria; sem estes, Alicia estaria viva. Mas a verdade é que ambas morrem, e suas mortes são insólitas, mas não tanto quanto suas vidas. O insólito é transformador para ambas, seja em tragédia, seja em vingança.

É preciso ressaltar, ainda, que ambas possuem características da clássica protagonista gótica: tez clara, fragilidade, mortalidade e a melancolia tão caras a esse estilo. Celeste e Alícia são distantes, mas não poderiam estar mais próximas. A morte é o fim de ambas, apesar desta ser encarada de maneiras diferentes em cada história.

O fim de Alícia é trágico, evitável, triste em si mesmo e visto como um descuido que poderia ter tido um desfecho diferente se tivesse sido percebido a tempo. Sua fragilidade típica da protagonista gótica a coloca como uma sofrida mocinha que em vida já sentia os estertores da morte que a rondavam. A frieza de seu marido parecia ser uma antecipação ao sofrimento que a jogaria em seu leito de morte. Uma morte insólita.

---

<sup>14</sup> “O que quero dizer com “gótico feminino” é de fácil definição: o trabalho que mulheres escritoras desenvolveram em um modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico. Entretanto, o que eu quero dizer – ou qualquer outra pessoa quer dizer – com ‘gótico’ não é tão fácil de definir, exceto que tem a ver com medo.” (MOERS, 1977, p. 90).

A morte de Celeste, ao contrário, parece ser a sua libertação. Apenas após a morte e ao ser libertada do emparedamento é que a moça pôde ser livre, longe das garras de uma mãe narcisista que a prende e a sufoca. Morrer não é um fim em si, mas o começo de uma nova jornada que se inicia em outra vida. Uma vida insólita.

Com isso, partiremos para visões específicas do insólito nas obras de Quiroga e Sarmiento.

#### **4.1 O Insólito em *O travesseiro de penas***

*“De manhã escureço*

*De dia tarδο*

*De tarde anoiteço*

*De noite ardo.*

*A oeste a morte*

*Contra quem vivo*

*Do sul cativo*

*O este é meu norte.” (Vinícius de Moraes)*

Levando em consideração que o insólito seja tudo que foge da ordem natural dos seres em narrativa, é possível que se destaquem alguns elementos incomuns e insólitos na narrativa de Quiroga. Essa narrativa discorre sobre amor, angústia e monotonia. No princípio, desde a primeira linha, o narrador em 3ª pessoa já nos deixa saber que o casal Alicia e Jordán estão em lua-de-mel, o que cria uma expectativa que quase imediatamente é quebrada: a da paixão prematura do início das relações.

Jordán ama sua esposa, mas não consegue expressar esse sentimento. É essa incapacidade e frieza que fazem com que Alicia, em meio à sua angústia, fique doente com um leve resfriado. O esposo a ama, mas é incapaz de demonstrar – tanto que se percebe a preocupação que ele sente quando ela se acama.

A começar, a relação de Alicia com Jordán, por mais que não seja insólita, é no mínimo *estranha* e seus comportamentos fazem com que o leitor se indague em sobre uma leva de detalhes que não são elucidados na curta narrativa. Afinal, se tão opostos, como o casal por fim permaneceu junto e casou-se? Alicia parece esperar de Jordán algo que ele nunca poderia proporcionar, mas o que fez com que ela esperasse isso? Teria o marido dado falsas esperanças que alimentaram as expectativas pueris da esposa? A curta extensão da

narrativa de Quiroga – ao contrário da narrativa de Sarmiento – não abre espaços para essas respostas, o que nos faz apenas conjecturar.

A casa de Alicia também não é insólita, mas certamente é *estranha*. Com tamanha ênfase na descrição dos vazios interiores, os ecos, a branquitude e a frialdade passada com as imagens leva o leitor a se perguntar sobre *quem* teria coragem de morar ali. A friquidez do local em nada combina com o clima interpessoal que se espera de um casal recém-casado e em lua-de-mel, o que compõe mais um ponto estúrdio da narrativa quiroguiana.

Ainda com relação à casa, especificamente o quarto de Alicia, este permanece com as luzes acesas, outro contraste interessante. Geralmente os quartos, locais de dormida e descanso, mantém-se com luzes apagadas. É como se não houvesse descanso para a jovem, passa por sua tormenta aos olhos de todos. Novamente, não insólito, mas *estranho*. Continuando no quarto, por que a jovem não permite que se lhe troque o travesseiro? Esse simples gesto teria salvado a sua vida, pois assim o parasita teria sido descoberto.

Posto isto, vamos ao insólito que perpassa este conto: o parasita. Por mais que existam diversas espécies que parasitem humanos e animais concomitantemente, é impossível pensar que apenas um indivíduo desses exemplares seria capaz de sugar praticamente todo o sangue de um ser humano adulto, causando-lhe a morte – isso sem que sua presença seja sequer alvitrada.

Mesmo diante do insólito escancarado, o autor brinca com a percepção do leitor, dizendo a ele que é possível sim que existam parasitas de aves que sobrevivem nas plumas dos travesseiros e que, daí, se alimentam de sangue humano.

Jordán o levantou; pesava extraordinariamente. Saíram com ele, e sobre a mesa da sala de jantar Jordán cortou fronha e forro de um só golpe. As penas superiores voaram e a criada soltou um grito de horror com a boca escancarada, levando as mãos crispadas aos bandos: sobre o fundo, entre as penas, movendo lentamente as patas peludas, havia um bicho monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchado que mal se via a sua boca. [...]

Esses parasitas das aves, minúsculos no meio habitual, chegam a adquirir proporções enormes em certas condições. O sangue humano parece ser-lhes particularmente favorável, e não é raro encontrá-los nos travesseiros de penas. (QUIROGA apud MANGUEL, 2005, p. 357)

Com isso, o autor quer que o insólito se torne explicável, uma constante em sua obra, deliberadamente não conseguindo – uma vez que o espanto do desfecho não se sobrepõe ao clímax, com a morte de Alicia. Essa verossimilhança *forçada*, devemos dizer, também faz parte da Literatura Fantástica e mais especificamente do Realismo Fantástico, que veem com

indiferença alguns aspectos insólitos da narrativa – não nos esqueçamos de Gregor Samsa. Com isso, partiremos para a análise do insólito em *Mater dolorosa*.

#### 4.2 O insólito em *Mater dolorosa*

*“A minha mãe gerou-me infeliz.  
Invejo os mortos, amo-os ardentemente,  
aspiro a morar em suas casas.” (Eurípedes)*

De maneira geral, a partir de suas características, a singularidade da narrativa de *Mater dolorosa* possibilita que a encaixemos em mais de uma definição no escopo dos contos fantásticos. O casarão sombrio de dona Maria João e a aparência assustadora de seu neto permitem, por exemplo, uma associação com o romance gótico do século XVIII. Já o extraordinário encolhimento da narradora, bem como a descoberta do corpo incorrupto de Celeste poderiam encaixá-lo no realismo fantástico. Além disso, o horror, elemento presente nas narrativas do medo, ocupa sobretudo o final da obra, apresentando espectros esqueléticos que permanecem ligados ao casarão, a despeito de qualquer lógica material. Logo, mais do que simplesmente classificar a narrativa em uma vertente do conto e assim limitá-lo, vamos analisá-lo a partir da sucessão de elementos insólitos que contribuem para a resolução do conflito.

É possível que classifiquemos os eventos que levam à resolução do mistério de *Mater dolorosa* como uma sucessão de acontecimentos insólitos. A partir das considerações que levantamos anteriormente, percebe-se que o insólito, uma das características fundamentais, porém não exclusivas da literatura do medo, se manifesta em *Mater dolorosa* como elemento transformador. Os agentes mais ordinários nessa relação, em nossa visão o leitor e a narradora, são surpreendidos com o inexplicável ou impossível, o que os leva à dúvida e ao questionamento entre o que seria real ou irreal. Não se deve esquecer que a incerteza sobre essas divisas é apenas mais um componente das narrativas de horror, talvez o mais cativante. Tendo isso em vista, classificamos o insólito como transformador em *Mater dolorosa* pois é esse elemento que possibilita a resolução dos conflitos suscitados ao longo do texto.

O primeiro dos elementos insólitos, o “encolhimento” da narradora, permite que ela adentre o porão, alcançando a criatura e ajudando no resgate de Celeste. Ao olhar fixamente para o pouco que consegue divisar do local, talvez movida pela sua curiosidade e pelo estranho balanço de um pêndulo formado por teias de aranha e uma libélula, a narradora diminui o seu tamanho, literalmente, atingindo proporções liliputianas – o que lhe permite

adentrar os limites do desconhecido, representados pelo porão. Sobre esse ambíguo cômodo das residências e sua representação simbólica, Gaston Bachelard, afirma:

“[...] Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados. As narrações dos porões criminais deixam na memória marcas indeléveis, marcas a que não gostamos de nos referir; quem desejaria reler *O barril de Amontillado*? O drama é muito fácil aí, mas explora os medos naturais, medos que existem na dupla natureza do homem e da casa.” (BACHELARD, 2008, p. 209 – 210).

Usar esse cômodo como o espaço de existência da jovem e seu filho bastardo parece ser uma escolha natural diante do que o próprio porão representa, de acordo com Bachelard: as relações de inquietude que perpassam a trajetória do protagonista. Estar preso nesse local, um ambiente cercado de terra por todos os lados, já é uma antecipação para aquilo se constata no desfecho: o aposento torna-se um túmulo para mãe e filho e uma prisão em que se enterra tanto a loucura de Maria João como as vítimas de seu crime.

Bachelard, em *Miniatura*, capítulo que compõe *A poética do espaço*, evidencia que miniaturizar as relações é passar daquilo que se vê para aquilo que não se pode enxergar, no plano do minúsculo. Quando a narradora se vê encolhida só pode estar num espaço possível, que é o da imaginação. O leitor utiliza também a imaginação para sentir e vivenciar esse local, como se fosse o próprio homem da lupa (BACHELARD, 2008, p. 116), pois precisamos usar uma lente de aumento imaginária para enxergar os acontecimentos que desencadeiam a partir daí. A pista que obtemos, então, é de que a narradora pode estar imaginando tudo. Mas será possível?

Essa indagação só é feita por parte de quem lê, uma vez que o encolhimento não é nem de longe um problema para a narradora. O insólito novamente está aí. Para o leitor, essa é uma questão relevante: o que leva a narradora ao encolhimento? Por que ela encolhe? Como fará para chegar a seu tamanho real novamente? Na lógica da história, esses questionamentos sequer são aventados, o que demonstra mais uma característica do Realismo Fantástico - situações incomuns são vistas como corriqueiras, como o já referido caso da metamorfose de Gregor Samsa.

O que aparentemente causa o fenômeno da diminuição de tamanho da narradora parece ser o observar de uma libélula, definida por Chevalier e Gheerbrant (1998) como símbolo de elegância e leveza (p. 548), um completo oposto daquilo que a cerca. Mais uma vez, observa-se a dicotomia antitética entre o belo e o grotesco.

As aranhas e suas teias, por mais que não sejam por si sós seres insólitos, também possuem aí uma parte importante por estarem literalmente em todos os lados do porão. Suas

teias, frutos de sua atividade como tecelãs, evocam as próprias Parcas ou Moiras, as filhas da noite, divindades que controlam e determinam o curso da vida humana por meio de tecelagens. As aranhas seriam, nessa conjuntura, as tecedeiras do destino de Celeste e seu monstruoso filho, servindo-lhe de companhia enquanto a mãe estava emparedada.

Todas essas qualidades de demiurgo, de pressagiadora, de condutora de almas e, portanto, de intercessora entre os mundos das duas realidades – humana e divina – fazem com que a aranha simbolize também um grau de iniciação. [...] O fio da aranha é o meio, o *suporte* da realização espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 72 – grifo dos autores)

É como se as aranhas, que com suas teias prenderam a libélula, anteverem a incursão insólita da narradora-salvadora e proporcionassem o seu encolhimento. No entanto, nunca saberemos por que ela encolheu, apenas que ela encolheu, e é isso que basta ao Realismo Fantástico.

Além da figura simbólica do porão e das aranhas, em outro aspecto digno de atenção, o próprio nome de Celeste<sup>15</sup> sugere o caráter divino da jovem filha de Maria João, o que também dá pistas para a explicação do próximo elemento insólito desse conto: apesar de emparedada por anos, seu corpo continua incorrupto. Nesse ponto, é inevitável que façamos um paralelo desse evento com um dos milagres mais divulgados pela igreja católica, os santos de corpos incorruptos que povoam catedrais e mosteiros em diversas partes do mundo. Inúmeros mártires e beatos, justamente por sua incorrupção após a morte, foram canonizados pela Igreja Católica. Apesar de haver explicações bem reais para o fenômeno, agentes da igreja costumam associá-lo à manifestação do divino na terra<sup>16</sup>.

Folcloristas como Câmara Cascudo sugerem ainda que, na tradição popular, histórias em que o corpo da vítima de um crime sangra ou permanece incorrupto apesar de morto, podem ser sinais de que a sua alma anseia por justiça. (CASCUDO, 2002, p. 10 – 11). A incorrupção de Celeste seria uma demonstração de seu desejo em vingar-se de sua mãe, portanto, mais uma manifestação do insólito que atua como agente transformador do destino das personagens nesse conto.

Além disso, corroborando a tese de que Celeste ansiava por vingança, a força aparentemente sobrenatural que usa para revidar o golpe de machado desferido por Maria João – a ponto de decepar-lhe o braço – também se constitui num ato de caráter

<sup>15</sup> Celeste: relativo ao céu.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/religiao/71844-santos-incorruptos-conheca-a-historia-de-10-corpos-que-desafiam-a-natureza.htm>>, acesso em: 19/08/2020 às 22:24.



extraordinário. Mesmo emparedada por anos, ela consegue reunir forças para desferrar, por fim, as agressões sofridas: “- Sua alma, sua palma, minha mãe” (SARMENTO, 2015, p. 24), são as palavras da moça em seu ato de revide. Por mais que pareça paradoxal, essa ação ainda serve para qualificar o perfil justo de Celeste: o ataque foi apenas uma resposta à nova agressão que a mãe cometera contra o garoto.

Outra situação insólita parte da constituição física do filho, a criatura: sua aparência teratológica e aspecto animalesco são um desafio àquilo que se considera “normal” aos olhos tanto da narradora quanto do próprio leitor:

Tinha uma forma roliça e a cabeça pequena. O nariz era abatado e a boca sem expressão – não dava para ver se chorava ou se sorria. Eu só sei que ele tinha um jeito canino e estava nu, tinha quatro membros, como quatro pernas, pois andava de quatro. Era um tipo de ser que não poderia sair na rua sem causar horror (SARMENTO, 2015, p. 15).

Descrições como essa, em que criaturas antropomórficas são constituídas de elementos bestiais, aparecem constantemente na literatura do medo desde as novelas góticas do século XVIII e costumam povoar o imaginário de horror em diversas civilizações. Essa caracterização é proposital e pode ser vista como uma tentativa de mostrar as consequências do isolamento em uma visão até certo ponto determinista: o local onde o menino cresceu sendo tratado como bicho, metamorfoseou-o num bicho. Essa é, então, outra consequência da terrível atitude de Maria João e sugere que o isolamento tornou o garoto em uma figura insólita e bestial.

No entanto, não podemos deixar de levar em consideração que Umberto Eco, em *História da feiura*, explicita que os padrões daquilo que é belo ou feio são cambiantes e refletem a época e a sociedade em que estão inseridos. Apesar disso, em certa medida, é possível haver um consenso. Para o escritor, o belo é “medida da perfeição, em oposição, a feiura é um sinal de degeneração da espécie humana, de *decomposição*” (ECO, 2007, p. 15, grifo nosso). A aparência “feia” do filho de Celeste poderia ser mais um indicativo de que ele também estava morto, outra manifestação do insólito.

Finalmente, o desfecho mostra um pretense final feliz, criando outra manifestação do insólito: a aparência perfeita da emparedada é substituída por um esqueleto que toca piano, tendo aos pés de si um esqueletinho companheiro. A simbologia do esqueleto, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), representa a:

Personificação da morte [...] Não representa uma morte estática, um estado definitivo, mas uma morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida. O esqueleto, com seu sorriso irônico e seu ar pensativo, simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido,

daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 401)

Com base nisso, é possível afirmar que, de fato, desde o início da trajetória da narradora, mãe e filho estavam mortos e isso configura mais um traço importante da literatura do medo que ecoa também nas novelas góticas, o contato com o sobrenatural. A vingança de Celeste, que leva sua mãe a ir parar num hospício, é o acontecimento capaz de trazer de volta o equilíbrio e assim, anunciar uma nova forma de “vida” para mãe e filho em suas composições esqueléticas.

Dessarte, na narrativa de Sarmiento é visível que o insólito se apresenta para que os personagens saiam do conflito e retornem ao equilíbrio. Após encolher – insólito – a narradora volta a crescer para libertar Celeste e causar a volta do equilíbrio, por exemplo. A aparência esquelética de Celeste e seu filho podem sugerir que a narradora esteve imaginando toda a sua jornada em busca da libertação dos prisioneiros de dona Maria João, mas apenas o insólito pode justificar a jornada da menina dentro do porão e o final fantástico do caso. Os mesmos elementos que podem classificar o conto de Sarmiento como sendo de horror, permitem que uma justiça tardia se faça valer para mãe e filho. Ambos foram prisioneiros não só de uma senhora obcecada, mas também de uma moralidade que reprime e pune mulheres consideradas transgressoras. A justiça, por fim, é alcançada com a internação de Maria João numa instituição para doentes mentais, tudo isso alcançado a partir das transformações fantásticas sofridas pela narradora.

Por fim, há que se destacar outro ponto relevante na interpretação de *Mater dolorosa*. Se levarmos em consideração aquilo que se sobleva como incomum, mas não necessariamente insólito, o relacionamento maternal entre Celeste e Maria João merece ênfase. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), a simbologia de *mãe* possui definições diversas, dentre elas:

Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos dá a terra e o mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe, morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação. [...] Na análise moderna, o símbolo da mãe assume o valor de um arquétipo. A mãe é a primeira forma que toma para o indivíduo a experiência da ânima, isto é, do inconsciente [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 580-581).

A partir do momento em que Maria João se assume como algoz de sua própria filha, acaba por contrariar aquilo que se espera de uma progenitora. Maria João, que deu a vida, a tomou quando perdeu o controle sobre as decisões de Celeste. Longe de ser algo sobrenatural, a atitude da mãe representa um comportamento visto como antinatural, portanto, contraditório. Já a filha, mesmo tendo parido uma criatura grotesca, é capaz de amar

incondicionalmente, demonstrando um dos pontos essenciais de conflito entre as duas. Celeste e Maria João são forças opostas e opositoras, o que de certa forma representa os arquétipos da figura materna ao longo da história: ora provedora, ora assassina.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos pontos que foram levantados no escopo desse trabalho, foi possível que chegássemos à sua conclusão com objetivos alcançados. Chegamos ao fim dessa dissertação com a certeza de que o horror é fascinante. Ligado ao instinto de curiosidade do ser humano, através do medo, foi importante mecanismo de evolução. As perguntas que são geradas quando sentimos medo nos permitem ter curiosidade o suficiente para evoluir tanto em pensamentos quanto em atitudes. como exemplos, podemos citar questionamentos como: há vida após a morte? O que habita os confins do oceano? O que há dentro daquela mansão abandonada?

No primeiro capítulo, com a demonstração da evolução do gótico, ficou evidente que a Literatura do Medo influenciou nossos antepassados e nos influencia até hoje, por meio da arte e do cinema. Pensar que autores de terror de séculos passados são transferidos para as telas de ávidos telespectadores nos dias atuais é simplesmente fantástico. A literatura, de fato, exerce grande influência sobre a mídia atual, mesmo que de maneira não-creditada ou desconhecida de muitos. Por meio de levantamento bibliográfico, foi possível que definíssemos e descrevêssemos de maneira sucinta o que surgimento e caracterização da literatura de horror para que, assim, conseguíssemos encontrar correspondências dessa com a literatura de Horacio Quiroga e Olívia Sarmiento.

Outro ponto chave desta dissertação, no capítulo 2, foi mostrar a importância dos espaços em textos de origem gótica. Com a utilização do imaginário de Bachelard, definimos e discorremos sobre a relevância das casas nos contos de influência gótica, em especial os dois que selecionamos neste escopo. Longe de ser apenas um local de ambiência dos seres, as casas são representações vívidas do indivíduo que, em si, refletem o seu redor, o que torna fundamental a análise dos espaços.

Em seguida, definir o que são os fenômenos insólitos nos deu instrumentos para analisar a ocorrência dos mesmos em *Mater dolorosa*. Com o decorrer da análise dos contos, ficou evidente a constatação de que eles possuem elementos insólitos também constantes na literatura do medo e que ainda guardam congruências com a tradição das novelas góticas de eras passadas. Conforme elucidamos, esses mesmos elementos são transformadores, uma vez que alteram o destino das personagens e culminam na morte de Alicia e na resolução do desaparecimento de Celeste, os conflitos principais.

Destarte, foi possível mostrar que a literatura regionalista tocantinense também possui relevância no horror e que a boa qualidade de suas produções, demonstrada nesse caso pela

obra de Olívia Sarmiento, deixa em aberto outras possibilidades de análises diversas. Uma aproximação entre a literatura uruguaia e a tocantinense, portanto, não parece ser algo tão absurdo. Sem que precisemos buscar nosso estudo e inspiração somente em clássicos de outras eras, estamos diante de um escrito de qualidade que nos permite perscrutar os cânones literários e valorizar aquilo que é produzido no Tocantins.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Eça de Queirós: o Primo Basílio**. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/107-eca-de-queiros-o-primo-basilio>>. Acesso em: 17/01/2023.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, A. N. **Entre o progresso e a civilização: o Rio de Janeiro nos traçados de sua capitalidade** (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **O efeito do real**. In: \_\_\_\_\_. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-198

BENOIST, Luc. **Signos, símbolos e mitos**. Tradução de Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1976.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

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

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. TRAD. CHECAR. Campinas, SP: Papirus, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Disponível em: <<https://etecperuipe.com.br/wp-content/uploads/2020/07/Os-Lus%C3%ADadas-Lu%C3%ADs-de-Cam%C3%B5es.pdf>>, acesso em 17/01/2023.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada** - 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo : Ática, 2006

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006)

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 33. ed. Tradução de Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

CAEIRO, Alberto. **O guardador de rebanhos**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>>. Acesso em: 14/01/2023.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Projeto periferia, 2003.

DELUMEAU, Jean. **história do medo no ocidente 1300-1800**: Uma cidade sitiada. 1.ed. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. — São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. v. 5. **Anthropos-Homem**. Porto: Imprensa Nacional 1984 - 1997, p.115.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. 1. ed. Londrina: Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Linguagem e literatura**. In: MACHADO, Roberto. Foucault: a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: O governo de si e dos outros II. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2012). “**As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional**”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.30-38.

GARCIA, Flávio. (org.) **A banalização do insólito**: Questões de Gênero Literário – Mecanismos de Construção Narrativa. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.

GARCÍA, F. **Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária**. In: GARCIA, F; BATALHA, M. C. (orgs.) Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GENS, Rosa. **Mistérios e Terror**. In: **Literatura infantil em gêneros**. São Paulo: Editora Mundo, 2012. P. 57-65.

GOMES, Eugênio. **O Enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2000.

GUIMARÃES, Fernando. **Poética do simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

HAMON, Philippe. **O que é uma descrição?**. In: ROSSUN-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. Categorias da narrativa. Lisboa: Vega, 1976, p. 57-76

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

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas e conferências de Paris**. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

JAPIASSU, Hilton. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEWIS, Matthew Gregory. **O monge**. 1. ed. Espírito Santo: Pedra Azul, 2021.

LOURENÇO, Paulo B., BRANCO, Jorge M. **Dos abrigos da Pré-História aos edifícios de madeira do século XXI**. Disponível em: <[https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/26503/1/Lourenco\\_Branco.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/26503/1/Lourenco_Branco.pdf)>. Acesso em: 17/04/2023.

LOVECRAFT country [seriado]. Direção: Victoria Mahoney. Produção: Jordan Peele, Misha Green, J.J. Abrams, Ben Stephenson, Bill Carraro. Estados Unidos da América: Produtora HBO, 2020 - presente, son., color.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**; tradução Celso M. Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

ONIS, Frederico de. **Antologia de la poesia española e hispanoamericana**. 1882-1932. Madrid: Centro de Estudos Históricos, 1934.

MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MENDES, O. (org. e tradução) Edgar Allan Poe. **Ficção Completa, poesia & ensaios**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 07/08/2020.

MOERS, E. **Literary women**. New York: Anchor Press, 1977.

MOISÉS, Massaud. **Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

NOSFERATU (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Dirigido por F. W. Murnau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. 81 min, PB, 1922.

O exorcista (The exorcist). Dirigido por William Friedkin. Estados Unidos: Warner Bros. 132 min, son., color., 1973.

OLIVERA, E. V., GALHANO F., PEREIRA B., **Construções Primitivas em Portugal**. Lisboa: Instituto da Alta Cultura. Centro de Estudos de Etnologia, 1969.

PASQUAL, Camila. **Realismo / Naturalismo (1881-1900)**. (2016) Disponível em: <<https://curcepenem.files.wordpress.com/2016/03/8-realismo-e-naturalismo.pdf>>. Acesso em: 18/04/2023.



POE, Edgar Allan. **A Filosofia da composição.** (1846) Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod\\_resource/content/1/Poe.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf)> acesso em: 17/01/2023.

\_\_\_\_\_. **A queda da casa de Usher.** Disponível em: <<https://liualcarothar.files.wordpress.com/2012/02/a-queda-da-casa-de-usher-poe.pdf>>. Acesso em: 17/01/2023.

\_\_\_\_\_. **O gato preto.** (1843) Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5806591/mod\\_resource/content/2/O%20gato%20pret.o.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5806591/mod_resource/content/2/O%20gato%20pret.o.pdf)> Acesso em: 19/01/2023.

\_\_\_\_\_. **William Wilson.** (1839) Disponível em: <<https://catalisecritica.files.wordpress.com/2011/01/edgar-allan-poe-william-ilson.pdf>>. Acesso em: 20/01/2023.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PUNTER, David. **The Literature of terror;** a history of gothic fictions from 1765 to the present day. V. 1. Essex: Longman, 1996.

QUIROGA, Horacio. **Anaconda.** Rio de Janeiro. Rocco, 1987.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Espaço.** In: \_\_\_\_\_. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura.** Introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almeida, 2001.

REIGOSA, J; VALENTE, J. **O medo na literatura:** de vampiros a lobisomens, figuras monstruosas assombram gerações literárias há tempos. Revista Eclética – PUC-RJ, nr. 43, 2016 (pags. 27 a 32). Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=222#.Xz8mJuhKjIU>>, acesso em 19/08/2020.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

Rossi, Aparecido Donizete. **Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do gótico na literatura.** Revista SOLETRAS, v. 1, n. 27, p. 11-31, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124799>>, Acesso em 12/06/2023.

RUBY, Christian. **Bachelard.** Paris, Éditions Quintette, 1998.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 1975.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre, RS; 1997.

STEVENSON, Robert Lewis. **O médico e o monstro**. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6584831/mod\\_resource/content/1/O%20Medico%20e%20o%20Monstro%20-%20Robert%20Louis%20Stevenson.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6584831/mod_resource/content/1/O%20Medico%20e%20o%20Monstro%20-%20Robert%20Louis%20Stevenson.pdf)>. Acesso em 20/01/2023.

THE following [seriado]. Direção: Joshua Butler, Marcos Siega. Produção: Kevin Williamson. Estados Unidos da América: Produtora Fox, 2013 - 2015, son., color.

TELES, Gilberto Mendonça. **Para uma poética do conto brasileiro**. Revista de Filologia Românica, 2002, (p. 161 – 182) Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0202110161A/10791>>, acesso em 17/04/2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_, Tzvetan. **Teoria do símbolo**. São Paulo: Papirus, 1996.

VOLOBUEF, Karin (2012). “**E. T. A. Hoffmann e o mundo fantástico**”. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). Vertentes do fantástico na literatura. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, p.173-186.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder**. In: O espaço da diferença. Antonio A. Arantes (org.). Campinas: Papirus, 2000, p. 80-103.