



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA**

LEANDRO DE NEGREIROS PEREIRA DOS SANTOS

As reverberações do erotismo na literatura fantástica e o caso particular de “Os olhos verdes”



Araraquara

2018

LEANDRO DE NEGREIROS PEREIRA DOS SANTOS

As reverberações do erotismo na literatura fantástica e o caso particular de “Os olhos verdes”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Araraquara

2018

Santos, Leandro de Negreiros Pereira dos
As reverberações do erotismo na literatura fantástica e o caso
particular de Os olhos verdes / Leandro de Negreiros Pereira dos
Santos — 2018
49 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) —
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Karin Volobuef

1. Literatura Fantástica. 2. Erotismo. 3. Romantismo. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

Leandro de Negreiros Pereira dos Santos

As reverberações do erotismo na literatura fantástica e o caso particular de “Os olhos verdes”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Data da defesa/entrega: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora:	Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef Unesp – Araraquara
----------------------------------	---

Membro Titular:	Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos Unesp – Araraquara
------------------------	---

Membro Titular:	Prof.^a Dr.^a Wilma Patricia Marzani Dinardo Maas Unesp – Araraquara
------------------------	--

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Unesp – Campus de Araraquara

A todos que estiveram comigo nos tempos
difíceis e nos dias escuros, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Euripedes, Miriam, Maria de Lourdes, Gema, Júlia, Osvaldo, Letícia e Barbara. A presença, o carinho e a atenção de vocês são indispensáveis. Vocês são faróis brilhando no escuro da tempestade!

À minha orientadora, Karin Volobuef, a quem dedico meus sinceros agradecimentos: sua paciência, colaboração, receptividade e entusiasmo em abraçar a temática deste trabalho foram imprescindíveis. Muito obrigado!

“Nelly, eu *sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como fonte de prazer, não mais do que sou uma fonte de prazer para mim mesma, mas como meu próprio ser.”

(BRÖNTE, 2018, p. 121, grifo da autora)

RESUMO

SANTOS, L. N. P. **As reverberações do erotismo na literatura fantástica e o caso particular de “Os olhos verdes”**. 2018. 49 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.

A literatura fantástica é objeto de estudos e fascínio de leitores e pesquisadores, seja por sua rede temática, que abarca as mais variadas manifestações metaempíricas, seja pela análise do efeito fantástico em diferentes instâncias (narrador, personagens, narratário, leitor real etc.). O que fica patente é a recorrência de temas associados ao erotismo e a maneira como são trabalhados na literatura. Partindo desse pressuposto, neste trabalho buscou-se compreender brevemente as manifestações de caráter erótico e seus desdobramentos em algumas narrativas e, de maneira mais detalhada, no conto “Os olhos verdes”, do espanhol Gustavo Adolfo Bécquer. Para tanto, foram consultadas as obras de especialistas no Romantismo e na literatura fantástica, sendo alguns deles Jacó Guinsburg, Anatol Rosenfeld, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado e Louis Vax. Além disso, foi preciso buscar aporte teórico a respeito da temática erotismo, recorrendo-se a trabalhos como os de Marilena Chaui, Octavio Paz, George Bataille e outros. Longe de esgotar o assunto em questão, neste trabalho o objetivo é estabelecer algumas das possíveis leituras acerca do aspecto erótico na literatura fantástica – especialmente no período romântico –, apontando as interseções entre elementos na configuração de uma estética particular.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Erotismo; Romantismo.

ABSTRACT

SANTOS, L. N. P. **The reverberations of eroticism in Fantastic literature and the particular case of “The green eyes”**. 2018. 49 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.

The subgenre of literature called Fantastic causes curiosity and fascination to many readers and researchers, thanks to its thematic network – which includes diverse metaempirical manifestations which can be made by analysis of the fantastic effect in various instances, such as: storyteller, characters, narratory, reader, among others. The recurrence of themes associated to eroticism is evident, as well as the way it manifests in literature. Based on this assumption, the present paper work aims to briefly explain the manifestation of eroticism and its deployment in a few narratives, as well as, in a more detailed way, the tale “The green eyes” written by the Spanish author Gustavo Adolfo Bécquer. Therefore, works by Romanticism and Fantastic experts, like Jacó Guinsburg, Anatol Rosenfeld, Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado and Louis Vax, were consulted. Furthermore, it was necessary to seek theoretical support about eroticism, appealing to Marilena Chaui, Octavio Paz, George Bataille and other authors’ works. Also, the main objective of this paper work is to establish a few possible readings regarding of erotic aspects in the Fantastic – especially at the Romanticism’s period – by pointing intersections between elements of the configuration of a specific esthetics.

Keywords: Fantastic; Eroticism; Romanticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	OS DOMÍNIOS DA LITERATURA E O SOBRENATURAL	13
2.1	O fantástico.....	13
2.2	Aproximações entre o fantástico e o Romantismo	17
3	O EROTISMO NA LITERATURA: ALGUMAS OBRAS FANTÁSTICAS	22
3.1	O prazer incestuoso e terrífico em “História do endemoniado Pascheco”	23
3.2	O sagrado, o profano e o exótico em dois contos de Gautier	25
3.3	O sacrifício feminino e a insígnia da libertinagem em <i>Drácula</i>	28
4	O CASO PARTICULAR DE “OS OLHOS VERDES”	31
4.1	O conto	31
4.2	O fantástico em “Os olhos verdes”	32
4.3	As reverberações do erotismo no conto de Bécquer	38
5	CONCLUSÃO	43
	REFERÊNCIAS.....	46
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	48

1 INTRODUÇÃO

A literatura fantástica é, nos dias de hoje, amplamente difundida. Recorrendo ao imaginário diverso a que se associa, sua rede temática foi se atualizando com o tempo – enquanto modo literário, nada mais natural do que isso. Em razão dessa presença, e considerando a potência dos desdobramentos criativos de que se vale na sua estrutura, o fantástico tem sido estudado com frequência e a partir de diferentes conceitos. O trabalho mais ilustre talvez seja o do autor Tzvetan Todorov, que elaborou em suas análises os procedimentos pelos quais é possível verificar a pertinência do fantástico no âmbito de sua estrutura. Não menos importantes são as contribuições de Louis Vax, Filipe Furtado e Remo Ceserani, autores que trabalharam, entre outras coisas, os motivos fantásticos, a dinâmica narrativa, os esquemas de composição, as figuras recorrentes e suas funções na dialética fantástica e as raízes históricas do fantástico literário, respectivamente. Todas essas perspectivas auxiliam no processo de compreensão do que é o fantástico *per se*, como analisá-lo e até mesmo identificá-lo em obras de cunho aparentemente diverso. É a partir da imbricação das considerações de cada um desses autores que se considerou, neste trabalho, o fantástico enquanto aquela categoria em que a sobrenatureza das manifestações estimula os sentidos, perturbando-os, causando estranhamento, horror, medo e fascínio.

Verificou-se, no conjunto das obras fantásticas, uma relação profunda e frutífera entre fantástico e Romantismo. Uma vez considerada essa interseção, foi necessário recorrer a especialistas no assunto, sendo alguns deles Mario Praz, Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg e outros. Por meio dessa bibliografia de relevo, tratam-se questões como o gênio romântico, o sentimentalismo exacerbado – fruto das sensibilidades à flor da pele do indivíduo –, as afinidades com o ideário associado à morte, à noite e ao amor. Também a configuração espacial é fator relevante, influenciando o espírito romântico que busca o encontro com a Natureza – própria essência de tudo e todas as coisas.

Uma vez considerados todos esses conceitos, e de posse do que Todorov nomeia *temas do tu* – aqueles em que a influência externa/o *outro* exerce poder dominante sobre o *eu* – verificou-se uma importante rede temática, explorada na superfície de suas imagens e motivos, o erotismo. No âmbito literário, parece interessante esboçar novas interpretações para o caráter erótico manifestado, tomando-lhe como elemento constitutivo e importante. Para tanto, foi preciso recorrer a autores que explicassem, em nível filosófico, questões recorrentes no imaginário erótico; olhar, desejo e paixão foram alguns dos temas mais recorrentes nos

trabalhos consultados. É oportuno elaborar uma breve explicação do que é erotismo e como se manifesta na literatura, para se ter a dimensão da discussão ensejada neste trabalho.

O erotismo, para Octavio Paz, “não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (1994, p. 12). Isto é, enquanto, no nível da sexualidade, o que se busca é a *reprodução*, é a continuidade do ser na geração de outro; no erotismo busca-se o conhecimento dessa continuidade e não necessariamente a reprodução, ou a continuidade em si. Pontual quanto a isso, para George Bataille (2014, p. 35) a

atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos.

O erotismo serve igualmente para conter os impulsos da atividade sexual, refreá-los – desde o “tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação dos bordéis” (PAZ, 1994, p. 18). Destaca-se, nesse contexto, o importante papel atribuído à morte: é própria do erotismo a “pequena morte” relativa à ejaculação masculina no ato sexual – que não tem por finalidade a reprodução. A bem da verdade, todas as práticas eróticas, que se organizam em torno da sexualidade, apenas a simulam, na tentativa de abarcar os sentidos do sexo. Todas as vezes em que se driblam os caminhos para a concepção natural, visando um ou outro objetivo específico, peregrina-se em direção ao aprimoramento das práticas eróticas, as quais são construções culturais determinadas pelos critérios e valores sociais, dependendo do momento em que se inscrevem na história e do conjunto social em que se encontram. Essas práticas elaboram a maneira como os indivíduos se relacionam muito além do ato sexual – mera ilustração didática das potencialidades dos desejos. Veja-se que, nesse percurso, surgem discussões sobre o papel da morte e a importância dos valores culturais manifestados. Mais além, há diferentes recorrências do erotismo, quais sejam, aquele associado à religiosidade, aos ritos às divindades, às imposições das instituições religiosas e ao apelo ao temor da punição divina; o erotismo libertino, em que importa o envolvimento dos corpos, a saciedade do apetite urgente que deflagra na individualidade de cada ser; e o erotismo associado à paixão, ou erotismo dos corações (BATAILLE, 2014). Abordar-se-ão neste trabalho essas três categorias por meio da análise de algumas obras literárias.

É importante pontuar que não se procura, com esta pesquisa, empreender análise profunda e detalhada de cada obra, mas apenas delinear as manifestações do erotismo no

domínio da literatura, sendo a de maior interesse aquela que figura no conto “Os olhos verdes”, do espanhol Gustavo Adolfo Bécquer. Para tanto, o trabalho de Jesus Antônio Durigan ofereceu o aporte teórico necessário para proceder à leitura das obras. Em *Erotismo e literatura*, o autor perscruta o caráter erótico-literário em diferentes obras da língua portuguesa, delineando seus processos constitutivos. Sobre isso, Durigan (1985, p. 91, grifos do autor) afirma que é

a representação textual de uma representação cultural (social) da sexualidade, parasitária, que, na ficção, se apresenta sob a forma de um jogo, um espetáculo em que o erótico se define a partir de seu próprio processo constitutivo. Caracterizado através das partes que configuram os participantes (olhos, partes do corpo, jeito de andar, de falar, cor do cabelo, boca, etc.) ou das relações travadas a nível do próprio espetáculo (jogo de sombras, ambiguidades, etc.).

É a partir da confluência desses conceitos que se buscará, neste trabalho, analisar brevemente os contos “História do endemoniado Pascheco”, “A morta amorosa” e “O pé da múmia”, bem como trechos do romance *Drácula*. A escolha dessas obras não é aleatória – nelas, articulam-se sobremaneira os sentidos do erotismo associados às operações do modo fantástico. Será dada especial atenção ao conto “Os olhos verdes”, como já mencionado, na tentativa de explicitar a interessante configuração do erotismo na construção da narrativa. Procurou-se estabelecer a organização deste trabalho com base nessa lógica: uma vez introduzido o assunto sobre o qual se trata o estudo, serão tratados fantástico e Romantismo no mesmo capítulo, no âmbito literário; depois, as breves considerações sobre os três contos e os trechos do romance; um resumo sobre o conto “Os olhos verdes”; o fantástico e o erotismo no conto de Bécquer; e, por fim, a conclusão sobre o assunto discutido. Longe de tentar esgotar as possibilidades de análise sobre a questão, procura-se delinear o que é e como se configura o erotismo na literatura fantástica, bem como suas interseções com o Romantismo, a fim de estabelecer perspectivas que elucidem essa estética particular.

2 OS DOMÍNIOS DA LITERATURA E O SOBRENATURAL

2.1 O fantástico

Para melhor compreensão dos aspectos abordados neste trabalho, é necessário elucidar alguns pontos aparentemente nebulosos, porém de grande valor para a composição teórica aqui apresentada, como, por exemplo, as definições dos termos gênero e modo. Se, de um lado, o gênero contempla características específicas contidas em determinadas obras de determinado período histórico, o modo, por sua vez, abrange uma série de características que se manifestam ao longo do tempo em obras variadas, sem a mesma limitação cronológica do primeiro. Para ilustrar a questão, veja-se o caso do gótico, gênero popularmente difundido entre os séculos XVIII e XIX e presente até os dias atuais no meio literário. Sua difusão relaciona-se a questões específicas de seu tempo e contexto histórico-social, como bem aponta Maria da Glória Bordini, para quem o “processo pré-romântico de renascimento do estilo gótico na arquitetura” (1987, p. 14) está intimamente associado à efervescência do gênero, que se valeu disso em sua estrutura formal de composição, além do “ateísmo liberal e o materialismo capitalista”, os quais “transtornam as formas de percepção e de relação no Ocidente, entre os séculos XVIII e XIX” (BORDINI, 1987, p. 13). Quando se trata de modo, a perspectiva sofre algumas alterações, já que não se opera aí o mesmo recorte conceitual, ao contrário, é possível definir, a partir de uma de série de características em comum, determinado modo literário.

É a partir do conceito de modo que autores como Louis Vax elaboram seus trabalhos, fundamentando suas teorias na conceituação de fenômenos metaempíricos e motivos recorrentes na literatura. Dentre os estudiosos há significativas divergências, ainda mais se se considerar o intervalo de tempo entre suas principais publicações. No presente trabalho, é adotada a terminologia modo ao se referir ao fantástico, sem desconsiderar as contribuições de trabalhos como os de Todorov, nos quais o tratamento adotado é o de gênero. Também quanto às manifestações sobrenaturais, expressão frequente no campo semântico do tema em questão, será adotada conjuntamente a terminologia proposta por Filipe Furtado (1980), a saber, manifestação metaempírica, referindo-se a fenômenos que ultrapassam não somente a lógica como também a compreensão cognitiva do ser humano, de acordo com o contexto sociocultural e tecnológico em que estão inseridos os elementos analisados.

A adoção das expressões propostas aqui não é aleatória; ao contrário, segue a tendência atual dos estudiosos do campo, os quais admitem a recorrência de aspectos do fantástico para além da delimitação cronológica exposta por Todorov em sua teoria, para quem o fantástico por

excelência se deu durante o século XIX. No entanto, é necessário esclarecer que as considerações do autor franco-búlgaro são de grande valor para a análise em questão, contribuindo para o desenvolvimento do estudo tanto na seleção do tema, a saber, a segunda categoria descrita em sua *Introdução à literatura fantástica*, quanto na elaboração da análise do conto escolhido. Desta feita, com a escolha da nomenclatura modo procura-se contemplar a variedade de manifestações metaempíricas encontradas em textos literários. Para tanto, são também válidas as considerações de Remo Ceserani (2006, p. 103), para quem o

fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura.

Ao confrontar as diferentes exposições de alguns teóricos quanto ao surgimento e consolidação do fantástico no universo literário, nota-se que, especialmente durante o fim do século XVIII e ao longo do século XIX, houve profunda difusão de obras literárias de teor sobrenatural, marcadas pela influência do material folclórico e de superstição ou, como José Paulo Paes menciona na introdução de uma de suas coletâneas, “histórias de arrepiar”, nas quais “os escritores do pré-romantismo e do romantismo se iriam inspirar para a criação de um novo subgênero de prosa de ficção” (PAES, 1985, p. 7). Alguns, como Todorov, apontam que o ponto de partida do fantástico foi a publicação de *Le diable amoureux*, em 1772, de Jacques Cazotte. Apesar de significativa, a obra em questão não é tratada neste trabalho como ponto de partida, já que, em se tratando de modo, é possível rastrear, na literatura, antecedentes históricos mais distantes, ainda que esse não seja o objetivo neste estudo. Mas, justiça seja feita, a *moderna* ficção fantástica, a que de fato mais interessa neste trabalho, partiu exatamente dessa obra de Cazotte, e é a partir do período e das características que ela inicia que serão discutidas as questões aqui sugeridas.

Fantasmas, mulheres-cadáver, vampiros, diabo e demônios, casas assombradas etc. pululam contos populares e obras desde os tempos antigos, porém, com os autores mais alinhados ao Romantismo, ganham renovado vigor literário e a incidência de tais unidades temáticas relaciona-se não só à atitude reacionária do movimento em relação à lógica e à razão iluministas vigentes até então – bases do progresso acadêmico, científico e tecnológico na

Europa oitocentista –, mas também a uma série de procedimentos estéticos, estilísticos e discursivos.

Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov discorre a respeito de tais procedimentos no discurso fantástico, como as propriedades do enunciado, da enunciação e o aspecto sintático – os traços em comum, como os elementos preditivos, as hipérboles e os sentidos próprios de expressões figuradas, as formas modais que sugerem dúvida e incerteza, a constituição do narrador e seu ponto de vista –, tudo aquilo que, no interior do discurso, é usado para favorecer a expectativa e preparar o terreno para a manifestação metaempírica¹. Além dos procedimentos discursivos, o autor trata dos temas mais recorrentes, do campo semântico em si: nos temas do eu ou do olhar nota-se a percepção do *eu* (do protagonista, especialmente) e seu isolamento, a maneira como ele interage com aquilo que o cerca, seus pensamentos e motivações; enfim, privilegia-se a visão, no sentido amplo do termo. Nos temas do tu ou do discurso, por outro lado, o que mais chama a atenção é a relação do *eu* com o *outro*, a dinâmica dos personagens em situações de interação – é por meio dessas relações interpessoais e dialógicas que o insólito se insinua e se descortina, estabelecendo o jogo narrativo no qual personagens, narrador, narratário (e leitor real) envolvem-se. Com isso, também o inconsciente ganha destaque, considerando que as tensões e os afetos que matizam a narrativa fantástica muitas vezes são associados a um desejo inexplicável, impulsivo.

O desejo e suas diversas variações, inclusive a crueldade, são igualmente figuras em que se acham colocadas as relações entre os seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que se pode chamar rapidamente “seus instintos” coloca o problema da estrutura da personalidade, de sua organização interna. Se os temas do *eu* implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte *ação* sobre o mundo circundante; o homem não se mantém mais como observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens (TODOROV, 2003, p. 148, grifos do autor).

É possível dizer, seguindo a linha de pensamento todoroviana, que, nos temas do tu, opera-se uma análise sutil da natureza humana por meio do objeto literário – ainda que essa não seja, necessariamente, sua função precípua. É no emaranhado de emoções insuspeitas e pulsões não sublimadas que os personagens se desnudam, permitem-se, entregam-se aos prazeres diversos, envolvidos na embriaguez do desejo e das paixões.

¹ Esse aspecto é considerado por Todorov necessário ao fantástico, não se tratando meramente da gradação dos fatos, mas sim de seu encadeamento e temporalidade, os quais favorecem e potencializam o inesperado, a surpresa, como o próprio autor diz: “Se se conhece desde o início o fim de uma tal narrativa, todo o jogo fica falseado, porque o leitor não pode mais seguir passo a passo o processo de identificação; ora, esta é a primeira condição do gênero” (2003, p. 97-98).

Em linhas gerais, Todorov perscruta, a partir dos textos estudados, os aspectos que mais se manifestam no fantástico – apontando, nesse caminho, características da natureza dos personagens que frequentemente são associadas ao ideário fantástico, distribuindo-as nos temas mencionados. Com isso, ele determina de maneira bem estruturada aquilo que, na composição do texto, é significativo para o sucesso do processo de realização fantástica, a hesitação a que se refere como elemento fundamental, indicando, também, o caráter dessas manifestações, ao contrário de autores anteriores, como Vax – que se detiveram em descrever motivos frequentes nas obras e “ordená-las” a partir disso. O estudo de Todorov contribui para a conceituação do que é ou não fantástico ao determinar a abrangência de certas questões no texto e seus desdobramentos. É fato que depois de suas considerações a respeito do assunto, os estudiosos que escreveram posteriormente se voltaram à sua obra e, corroborando ou discordando, usaram-na como base para a fundamentação de novos horizontes teóricos.

É oportuno mencionar novamente Ceserani. O autor italiano, não excluindo a lógica todoroviana, pontua a fragilidade do conceito proposto, que se sustentava no breve momento da ambiguidade, na breve suspensão das certezas, enveredando por fim ora no maravilhoso, ora no estranho. Perfazendo uma investigação das raízes históricas do fantástico, de suas variações conceituais, de seus sistemas temáticos mais recorrentes e de seus desdobramentos, Ceserani procura definir a maneira como se apresenta na literatura esse modo, bem como suas implicações temático-formais e filosóficas. Para ele,

o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunidade literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (CESERANI, 2006, p. 12).

Isto posto, o autor deixa claro que, apesar de haver solo frutífero para a disseminação do fantástico durante o século XIX, é possível rastrear e verificar sua influência em gêneros e momentos históricos diferentes. O que se pode depreender, no entanto, é que, por meio do fantástico, são expressos sentimentos estranhos, insólitos e inquietantes – as experiências postas em cena articulam a suspensão das certezas quanto à realidade empírica, instalando a dúvida, o

medo, a loucura, ou mesmo a fascinação. Neste trabalho, considerou-se a relação entre fantástico e Romantismo – a confluência de um com o outro por meio de apropriações temáticas, símbolos e motivos, como se discutirá no tópico seguinte.

2.2 Aproximações entre o fantástico e o Romantismo

Considerando o interesse, neste trabalho, em estudar o erotismo manifestado no fantástico, em especial no conto “Os olhos verdes”, de Bécquer, é mais que necessário analisar as relações tecidas entre fantástico e Romantismo. Antes de compreender como ambos se comunicam intimamente, é interessante pontuar que a face obscura e terrificante do movimento romântico é a que melhor abarca as categorias teóricas e estéticas para a consecução da análise deste trabalho. Portanto, serão descritos mais detalhadamente os aspectos relacionados aos binômios prazer e dor, desejo de ocultamento e desejo de revelação, espírito e matéria, pois esses desvelam sobremaneira a matemática erótica que conduz à dicotomia vida *versus* morte. É possível verificar tal manifestação dualística ao longo da produção artística do Romantismo; os gênios românticos souberam expressar com maestria a insuficiência do mundo diante da existência por meio da violação das leis naturais: o sobrenatural, nesse sentido, torna-se a parte misteriosa e mística da Natureza, podendo ser descrito como violento, sombrio e tortuoso. Não só, pode ser, além disso, a face oculta do próprio indivíduo.

A tentação destas regiões escuras, dos impulsos primitivos, das forças que vêm do inconsciente, é uma constante no Romantismo. Debruçando-se quase morbidamente sobre o patológico, excêntrico e extravagante, seus temas prediletos giram em torno do mesmerismo, hipnotismo, incesto, adultério e crime, bem como da homossexualidade. Ora, o grotesco é um recurso estilístico particularmente adequado para tal universo e seu ríctus, que é o da face satânica e tétrica do “anjo maldito”, fazendo-os saltar à superfície expressiva da obra artística justamente por compulsão das oposições radicais que seus traços envolvem (ROSENFELD; GUINSBURG, 1978, p. 292).

Sobre essa estética de paroxismos e contrações que suscitam sentimentos diversos e aparentemente opostos, Mario Praz afirma que a “dor e o prazer se combinam numa única impressão” e “dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão [...] brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio” (1996, p. 44). Na dialética romântica, quanto maior o espectro de aflição a envolver a obra, mais significativa é sua beleza, a qual já não se encontra mais no campo apolínico das sensibilidades brandas e da simetria das formas. Para tanto, operam nesse processo de significação das formas a imaginação e a criatividade do gênio

romântico, para quem o prazer torna-se sofrimento, e o sofrimento, por sua vez, transforma-se em prazer sublime – isto é, a consciência do infinito que produz o sentimento de elevação profunda –, no constante movimento de renovação sensível dessa estética. É possível dizer que, no limite, isso traduz a procura por aquilo que falta ao indivíduo: a busca (nem sempre consciente) do paraíso perdido.

Valendo-se de algumas das unidades temáticas já citadas como metáfora para as relações humanas, a morte e o erotismo surgem como alguns dos aspectos fundamentais do movimento voltado às questões do indivíduo. Com isso, é predominante

a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido [...]. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também patológico, uma inclinação profunda para o mórbido (ROSENFELD; GUINSBURG, 1978, p. 268).

Note-se que, na instância artístico-literária, como suposta garantia de realização individual, a morte – metafórica ou não – muitas vezes figura como único meio possível para que o indivíduo alcance seus desejos, pois, ciente das contradições que o cercam no plano da vida terrena, a existência no plano transcendente da Natureza possibilita a completude do ser, o reencontro com o que há de mais puro e intrínseco para si, motivo próprio de sua busca errante. Nesse percurso, também as afinidades com o amplo imaginário associado à morte, a cadáveres, criaturas semivivas e toda a sorte de sobrenaturalidades são recorrentes, configurando um dos pontos de contato entre a vida terrena e a sobrevida, ou o além-vida. Ansiando ou temendo o encontro inevitável com o fim de suas aflições, o indivíduo cindido, marcado pelas contradições de seu tempo e aspirante ao retorno do estado de equilíbrio das coisas, à espontaneidade natural, enseja caminhos tortuosos para alcançar seu objetivo máximo, seja cercando-se e entregando-se a mistérios insondáveis do âmbito metaempírico, seja tentando negá-los.

O fato é: uma vez apresentado à sobrenatureza, ele experiencia situações estranhas para os demais, que não possuem a mesma sensibilidade e, portanto, não são capazes de apreender a amplitude de tais fenômenos. É justamente sobre essas experiências insondáveis que repousa a lógica paradoxal da fascinação e do assombramento.

Na literatura, mais especificamente, é possível constatar que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, houve generosa produção literária voltada à representação dessas experiências, as quais, no limite, põem em xeque certezas de cunho empírico e hábitos da tradição popular.

Igualmente, o *status quo* determinado pela dinâmica da sociedade estratificada é atingido em pontos nevralgicos, o que desestabiliza relações no seio familiar, por exemplo. Vampiros e outras criaturas do imaginário popular tornam-se recorrentes em obras com esse cunho. É interessante constatar sobre isso que a sexualidade muitas vezes assume, nessas figuras, o caráter desestabilizador determinante: uma vez atraídos, os personagens mortais tornam-se cúmplices e vítimas, beneficiários diretos dos prazeres suscitados por essas relações e reféns dos desígnios e influência desses seres e entidades.

Verifica-se que, no bojo de tudo isso, a literatura fantástica compartilha e se beneficia de temáticas românticas, como a tríade noite-amor-morte. Explora-se por meio da noite a linguagem do inconsciente e da irracionalidade, sendo as narrativas ambientadas nos cantos mais isolados e frios da consciência (GUSTAFSSON *apud* CESERANI, 2006, p. 79), para comunicar o “incomunicável”, a própria subnatureza individual – o âmago não declarado do ser humano. O amor, por sua vez, ou a paixão amorosa, expressa-se de maneira imperiosa, impondo-se ao indivíduo que se vê arrebatado e se entrega à sorte do voo e da queda a que está sujeito nessa condição. Estando suas faculdades mentais comprometidas pela afecção da paixão amorosa, o indivíduo perde a noção ético-moral que o orientava e, com isso, navega de acordo com a maré: se bem-sucedido em suas intenções apaixonadas, exalta-se; se rejeitado, execra, torna-se irascível, intratável ou profundamente deprimido. É fácil depreender, a partir disso, como se encaixa a temática da morte, por meio de ideações suicidas ou assassinas – para dar fim ao seu sofrimento, mata ou morre (às vezes, os dois casos ocorrem). Mas não só por vingança é movido o suicídio romântico; uma vez correspondido o amor-paixão, o casal enamorado encontrando dificuldades para a realização plena de uma vida compartilhada por meio desse profundo encontro, vê na morte “a única forma de tornar verdadeiramente eterna a ligação que foi estabelecida” (CESERANI, 2006, p. 86).

O corolário dessa tríade, no âmbito fantástico, desdobra-se frequentemente na associação de figuras religiosas e profanas, sendo um dos melhores exemplos de tal associação o conto – sobre o qual se falará mais adiante – “A morta amorosa”, de Théophile Gautier, no qual um jovem sacerdote se apaixona por uma voluptuosa vampira. O sagrado e o profano, *grosso modo*, encenam a relação ambivalente que há entre polos opostos como céu e inferno, subida e queda, castidade e depravação, virtude e vício – antíteses inerentes à estética romântica. Com isso, expressa-se a angústia existencial a que o indivíduo romântico está fadado: de um lado, é possibilitado a ele desfrutar sem restrições ético-morais os prazeres da vida terrena ou do além-vida; de outro, exige-se dele a retidão espiritual, imposta pelo dogma religioso, e a conduta social pautada nos princípios éticos vigentes à época e na sociedade a que

pertence. É oportuno pontuar que, em relação ao meio social, havia forças centrífugas em ação, a saber, repulsa e deslocamento, que direcionavam o homem para fora dos limites do convívio social. Ao se colocar contra ou na direção oposta ao progresso no âmbito das ciências e da tecnologia, bem como seu contexto – a crescente migração campo-cidade, a estratificação da moral burguesa, o insucesso dos levantes revolucionários do fim do século XVIII, a industrialização etc. –, valorizavam-se questões ligadas à subjetividade humana, ao imaginário, às percepções e sensações mais do que às constatações e fórmulas comprováveis da realidade empírica.

Nesse ponto, a ambientação medieval é outro fator de relevo – inclusive para a questão das características românticas interiorizadas pelo fantástico. Na época, o homem cindido, fragmentado, buscava raízes no passado histórico idealizado, encontrando-as no medievo e sua paisagem com castelos e florestas densas. Cumpria-se com isso a dupla função de deslocar o indivíduo do meio social e colocá-lo o mais próximo possível da natureza ou de construções antigas, introspectivas. Poderia aí a alma perturbada do indivíduo romântico se distanciar parcialmente das contradições que lhe assolavam. Ou, então, refugiar-se em locais delimitados, ambientes interiores e labirínticos. É patente, no entanto, o intuito da busca de abrigos onde se pudesse ultrapassar o plano da materialidade e da reflexão consciente, migrando para cenários que instilassem os sentidos do sublime.

Novamente, a respeito da paixão amorosa, a qual é capaz de reintegrar o homem, desvencilhando-o dos costumes, das forças inibidoras da tradição e da sociedade por meio da união plena dos amantes – quando enaltecida, vivenciada e compartilhada por ambos em toda sua potencialidade –, assume ares de abnegação e sacrifício, com a consequente tentativa de integração do par em um ser, uma ligação cósmica. Porém, quando frustrada, pode ser compreendida como “libertinagem e deboche suicida” (NUNES, 1978, p. 72). De qualquer forma, a natureza desse sentimento, que acompanha as oscilações artísticas dos próprios gênios românticos, evidencia a sensualidade e a potência sexual do indivíduo, o *eros* romântico, mesmo que essa não seja sua intenção precípua. E são precisamente essas manifestações que, quando adotadas pelo fantástico, veiculam distorções e perversões ligadas ao erotismo, já que liberdade individual implica, também, desvencilhar-se de práticas eróticas tradicionais ditadas pelo costume. Para Rosenfeld e Guinsburg,

há neste *eros* um forte componente sadomasoquista, uma vez que só se poderia atingir a almejada união total, a fusão dos amantes, anulando-se ou suprimindo-se de algum modo um dos elementos do par – o abraço que o

destruísse, ou o auto-aniquilamento [*sic*], romperia a dualidade, cingi-la-ia no um (1978, p. 281, grifo dos autores).

Sobre isso, destacam-se algumas obras tanto por conta das questões em voga em seus enredos quanto pelo esmero artístico da narrativa. No próximo capítulo, serão brevemente analisadas passagens de algumas obras que ilustram exemplarmente a complexa relação tecida no âmbito do fantástico – em que o Romantismo, por vezes, aparece como pano de fundo, sendo visíveis as influências estéticas do movimento –, expondo o jogo dualístico e perigoso que se dá nesse entremeio.

3 O EROTISMO NA LITERATURA: ALGUMAS OBRAS FANTÁSTICAS

Retomando a questão do fantástico à luz das exposições anteriores, é possível encontrar nos temas do tu, mencionados por Todorov, aspectos elaborados de caráter acentuadamente erótico que, justamente em virtude da abordagem adotada, assumem também características exploradas pelos românticos – e, em muitos casos, potencializadas. Nesse ponto, as já citadas unidades temáticas são recorrentes para a construção do imaginário erótico relacionado ao fantástico. Sobre isso, Todorov afirma que o “desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a *libido*” (2003, p. 136, grifo do autor).

O diabo, justamente por encarnar o profano, o vício e a subnatureza, dinamiza a reverberação do erotismo. No sentido literal e metafórico, considerando tanto o local em que se inscreve, o inferno, o submundo, o plano inferior, quanto as relações que estabelece com o interdito, os desejos subjugados pelas diversas imposições socioculturais, as pulsões, a manifestação do inconsciente como a face não compreendida do homem – e por isso mesmo assustadora –, ele movimenta os vários sistemas temáticos. Suas aparições nas obras fantásticas são seguidas de relações sexuais intensas, pactos envolvendo a alma de um mortal – e nesse sentido, o rito de entregar-se ao diabo é como uma comunhão profana, um laço quase matrimonial de devoção, em que o beneficiário imediato do pacto é atraído por promessas de satisfação pessoal intensa. É fácil deduzir que, uma vez conscientes, os personagens lamentam o envolvimento maldito e se desesperam. Entra em cena a lógica religiosa: apesar do erro cometido, é possível redimir-se dos pecados comprometendo-se com as virtudes (em geral de ordem cristã) e dedicando-se exclusivamente a Deus. Nesse caso, uma das maneiras possíveis para manter-se no caminho da retidão é a castidade, a qual é “uma prova, um exercício que nos fortalece espiritualmente e permite-nos dar o grande salto da natureza humana em direção ao sobrenatural” (PAZ, 1994, p. 24).

Ora, se a função precípua das elaborações eróticas é possibilitar formas outras de realização, que satisfaçam anseios de diferentes naturezas, em detrimento da reprodução sexual, a castidade nada mais é que uma prática erótica. Tomando o sentido inverso daquele seguido pelos libertinos, que também procuram a não continuidade, no “erotismo religioso se inverte radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes do sexo em favor de fins distintos ou contrários à reprodução” (PAZ, 1994, p. 21). Opera-se aí a separação entre

corpo e alma largamente aventada na literatura fantástica, como se constatará nas obras brevemente discutidas mais adiante.

3.1 O prazer incestuoso e terrífico em “História do endemoniado Pascheco”

O desejo, que se encontra na base das motivações passionais – é a própria lenha que alimenta a chama da paixão amorosa – quando vigiado, para o bem ou para o mal, implica uma série de pequenos sacrifícios pessoais, sendo um deles a já referida castidade. Para Todorov, o desejo, enquanto interesse ou atração sexual, manifesta-se muitas vezes por meio do que o autor chama de “estranhos sociais”, ou, em outras palavras, relações de natureza erótica que fogem às condutas consideradas normais em se tratando de sexo², como o incesto e as relações entre mais de duas pessoas e/ou homoeróticas. Veja-se, por exemplo, o caso da “História do endemoniado Pascheco”, de Jean Potocki, em que Pascheco, o protagonista desse breve conto, ainda jovem, é atraído pela madrasta Inésille e sua irmã, Camille, durante a noite, e, ao acordar, depara-se com dois cadáveres. Ainda que não se situe propriamente no âmbito do Romantismo, é possível constatar que incesto, homoerotismo, traição e morte estão presentes nessa passagem do livro *Manuscrito encontrado em Saragoça*. Por meio da articulação dessas variedades do desejo sexual, notam-se as faces sombria, proibitiva e demoníaca do erotismo “que descambam no horror” (VAX, 1972, p. 166). São sob essas insígnias que, muitas vezes, o desejo é manifestado. Para tanto, a imagem, que estimula a imaginação e pavimenta os caminhos do desejo, é essencial. Veja-se o trecho a seguir.

Substitui-a [Camille] à fechadura e vi, de fato, a encantadora Inésille deitada em sua cama; mas ela mostrava estar bem longe da modéstia que eu sempre lhe havia conhecido. A expressão de seu olhar, sua respiração ofegante, suas faces inflamadas, sua atitude, tudo nela indicava que estava à espera de um amante (POTOCKI, 1988, p. 78).

Verifica-se no relato de Pascheco uma gradação em que, primeiramente, ele vê a moça deitada de maneira pouco usual, para depois deter-se na expressão do olhar, na respiração

² Deve-se levar em consideração que, para Todorov, a literatura fantástica é gênero literário e possui um momento de atuação muito específico, o século XIX. Dessa forma, o que é ou não considerado “normal” para a época não necessariamente se aplica aos dias atuais. Além disso, o conceito de normal, nesse caso, vai muito além das pretensões neste trabalho e exigiria um estudo à parte. Optou-se por adotar, em linhas gerais, como definição do termo “normal” a ideia de tudo aquilo que acompanha um padrão específico, ou tendência, amplamente aceito, de acordo com o contexto sociocultural em que está inscrito. Por fim, note-se que mesmo o autor franco-búlgaro, na sua *Introdução*, registra o termo “normal” entre aspas. Para mais informações, consultar a página 140 da *Introdução à literatura fantástica*, segundo parágrafo.

ofegante, exaltada, nas faces ruborizadas, na atitude em si, no que aquilo tudo lhe indicava. A constatação é dada sem titubeios. Naquele momento, o que diria a expressão no olhar de Inésille, afinal de contas? Melhor, o que diria o conjunto das expressões, que compunha a atitude dela? Note-se que há nesse trecho informações essenciais: soubesse ou não que estava sendo assistida pelo buraco da fechadura, a moça manifestava certo apetite erótico. Por outro lado, ao vê-la daquela forma, Pascheco sente-se automaticamente instigado a cortejá-la (a bem da verdade, abordá-la, juntamente com a outra, o que se dá na sequência, após Camille convencê-la). O olhar curioso, intrometido e deslumbrado projeta na imaginação daquele que vê mil e uma imagens – ele atiza o desejo. Para Marilena Chaui (1990), essa é a relação intrínseca que conecta o desejo à imaginação. Para a filósofa, as várias partes que constituem a imaginação, a saber, sensação, percepção, memória, linguagem e fantasia, dispõem-se a fim de configurar

esse lugar enigmático onde transcorrem a passividade (do corpo e da alma, receptores da ação externa) e a atividade (do corpo e da alma, fabricantes das imagens internas). É na e pela imaginação que o desejo [...] realiza seus movimentos, prendendo a alma ao seu corpo e o corpo à sua alma (CHAUÍ, 1990, p. 49).

Sobre a fatídica noite, diz Pascheco: “Esgotei nela [na relação sexual] todas as delícias e todos os crimes. Por longo tempo lutei contra o sono e a natureza para prolongar meus infernais prazeres na mesma proporção” (POTOCKI, 1988, p. 78). O esgotamento a que se refere o personagem é o das possibilidades de exploração do sexo e dos fetiches, enquanto o prolongamento dos prazeres e a luta contra o sono e a natureza revelam o cansaço físico a que se submeteu – esgotaram-se nesse processo também as energias dele, empenhadas a saciar o apetite erótico que lhe havia acometido. Uma vez satisfeito o desejo imediato, ele dorme e, na mesma manhã, acorda entre os cadáveres de dois criminosos enforcados. Precisamente nesse ponto da narrativa observa-se a operação do fantástico: como é possível que o homem, depois de uma intensa e vívida noite de sexo com duas mulheres, acorde entre os cadáveres de dois homens condenados? O estranhamento que lhe rondou acerca do inesperado convite das duas mulheres confirma-se. Havia, de fato, a influência de forças não naturais naquele episódio. É interessante notar que o discurso fantástico permite entrever esse desfecho, haja vista a recorrência com que termos como “infernais”, “crimes” e “fatal” são empregados – os quais abarcam o campo semântico da aflição, do interdito, do proibido, do demoníaco.

Os paralelos entre a entrega ao deleite sexual e a aparição dos cadáveres, no caso do conto “História do endemoniado Pascheco”, são evidentes. Poder-se-ia afirmar que há aí a

temática do morto-vivo associada à da bela dama sem misericórdia (PRAZ, 1996), ou mulher fatal.

3.2 O sagrado, o profano e o exótico em dois contos de Gautier

A afinidade entre o tétrico, o terrífico, a necrofilia, o gosto pela morte, o além-vida, o vampirismo, as mulheres-diabo, a crueldade, a violência e o erotismo se dá por meio das manifestações das perversões humanas – é tecida entre esses elementos a rede que os abrange, remetendo inclusive ao inconsciente. Todos esses temas são discutidos ao longo do capítulo 8 da *Introdução à literatura fantástica*, são aspectos presentes no percurso do desejo sexual no fantástico. A esses temas são vinculadas, em geral, figuras e símbolos que, em teoria, representam o polo oposto à valorização desse desejo: recorre-se novamente à religiosidade e, com ela, toda a sorte de elementos de que é composta e pelos quais é reafirmada. A cruz, o padre exorcista – que muitas vezes atua como oponente-exterminador (FURTADO, 1980) –, a igreja, a água benta e a Virgem Maria são alguns dos elementos responsáveis pela edificação da moral cristã no interior da narrativa. Sob a ótica da religiosidade, o desejo sexual é tomado como tentação pecaminosa que deve ser controlada, quase suprimida e, nesse sentido, vigiada, como já mencionado acima.

Exemplo da emblemática oposição vigente entre o sagrado e o profano, em “A morta amorosa”, de Théophile Gautier, o cenário melancólico de uma região remota da França é subvertido pelos prazeres exóticos de Veneza – no caso, no conto é narrada a relação amorosa entre Romualdo e Clarimunda, um padre recém-ordenado e uma vampira, respectivamente. A alternância de ambientes configura também hábitos diferentes; enquanto na capela francesa o padre Romualdo cuidava de doentes e jejuava, no palácio veneziano, o nobre *il signor* Romualdo vivia como filho de um rei, alimentando-se fartamente e frequentando lugares pouco apropriados às funções clericais. Salienta-se o pronome de tratamento *il signor* (no caso da tradução consultada), que estabelece a relação de superioridade assumida por seu *doppelgänger*. Note-se, portanto, que, a partir do embate entre a visão cristã bem definida e os excessos característicos da aristocracia, o erotismo pulsante encontra ambiente fecundo: de um lado, o padre celibatário, de outro, o aristocrata devasso apaixonado por uma vampira. O duplo, que pulula a literatura, é o motivo do tormento de muitos personagens, inclusive o de Romualdo, os quais descobrem no seu “outro eu” instintos e desejos inconfessos – o próprio inconsciente, tão debatido e caro à literatura fantástica.

Em “A morta amorosa”, a necrofilia é sugerida pelo amor-paixão do padre à vampira, que, ao fim e ao cabo, não pode ser levado adiante não só dada a lógica das imposições e proibições aos membros do clero estabelecidas pela Igreja Católica quanto a relações de caráter afetivo-sexual, como também em razão de sua natureza mórbida e estranha – como poderia um padre relacionar-se com outra mulher e, pior ainda, concubina e vampira! Para pôr fim ao mal que aquilo representava, Clarimunda é exumada, exorcizada e executada, com requintes de sadismo, como o próprio Romualdo declara nos parágrafos finais do conto, e a violência, mesmo que empregada a fim de eliminar a vampira, não deixa de ser sintomática e significativa para a compreensão da dinâmica entre erotismo e religiosidade. Isto é, ela não é gratuita, mas sim produto do sacrifício ritualístico pelo qual se sublimam os impulsos eróticos. É na encenação desse espetáculo fatal, sacramentado pelo abade Serapião, que se supera a angústia, a vacilação do erro, a necessidade de satisfação do desejo. Aspergir sobre o corpo da mulher-vampiro água benta, contra quem foi lançada também a cruz, denota nesse ritual uma violência incontrolável que anima os participantes ativos, os comungantes, indo além dos meros ofícios clericais – na verdade, é como se ele, o abade, estivesse apossado de um estado de convulsão erótica (BATAILLE, 2014). No caso, ele transpõe toda a animosidade virulenta, transformando-se no meio catalisador do sentido ancestral dessa violência, surpreendendo até mesmo Romualdo.

Ele [Serapião], curvado em sua obra funérea, suave em bicas, arquejava, sua respiração forçada parecia um estertor de agonizante. Era um espetáculo estranho e quem nos visse de fora, mais nos tomaria por profanadores e ladrões de mortalha, do que por sacerdotes de Deus. O zelo de Serapião tinha algo de duro e selvagem que o deixava mais parecido com um demônio do que com um apóstolo ou um anjo. Seu vulto de grandes traços austeros e profundamente recortados pelo reflexo da lanterna nada tinha de muito tranquilizador (GAUTIER, 2010, p. 159).

Uma vez tomado desse sentimento convulsivo, o abade, assemelhando-se a um demônio, realiza a tarefa ritualística de maneira zelosa, empreendendo notável energia para isso – é esse esforço que permite entrever a face demoníaca, abominável e não declarada que se manifesta no exorcismo da vampira. Partindo para outro trabalho do escritor francês, percebe-se um caso curioso. Em “O pé da múmia”, narra-se em primeira pessoa (assim como no conto anterior) o delírio de um jovem parisiense que relata a aparição da princesa egípcia Hermonthis e a viagem que, juntos, empreenderam ao centro de uma pirâmide na qual se encontravam deuses ancestrais. Como o título sugere, o pé da princesa mumificada é o objeto mediador que possibilita o encontro dos dois personagens.

Fiquei surpreendido com a sua leveza; não era um pé de metal, mas sim um pé de carne, um pé embalsamado, um pé de múmia: olhando-o de perto, podia-se distinguir a textura da pele e a marca quase imperceptível impressa pela trama das tiras. Os dedos eram finos, delicados, terminados em unhas perfeitas, puras e transparentes como ágatas; o polegar, um tanto separado, contrariava felizmente o plano dos outros dedos, à maneira antiga, e lhe dava uma atitude desprendida, uma esbelteza de pé de pássaro; a planta, raiada de leve por algumas hachuras invisíveis, mostrava que não havia jamais tocado a terra e só tivera contato com as mais finais esteiras de juncos do Nilo e os mais fofos tapetes de peles de panteras (GAUTIER, 1985, p. 71).

Depreende-se, a partir da deferência cortês e deslumbrada com que o narrador admira a parte decepada do corpo, que ele se sentiu atraído pelo pé mumificado. À tal atração dá-se o nome *fetichê*, o qual marca a descrição acima, bem como o exotismo característico do autor. Na afirmação das nuances e sutilezas do “objeto”, na suposição do que aquele pé haveria tocado ou não, descortina-se a imaginação encantada pelo olhar. O narrador, exaltando a beleza delicada do “objeto”, anuncia o que constataria ao encontrar-se com Hermonthis: a dona do pé era igualmente fina e bela. Poder-se-ia dizer que, de acordo com Vax, figura nessa narrativa a temática das partes separadas do corpo humano, se se considerar que o pé decepado ganha vida e parece, inclusive, evocar a dona do corpo ao qual pertence.

Tal como a sexualidade ou a agressividade libertadas podem, em vez de se integrarem na personalidade humana, levar uma espécie de vida independente que escandaliza os laços racionais do homem, diversas partes do corpo humano, escapando à direção central, põem-se a viver uma vida própria (VAX, 1972, p. 37).

Ainda que o pé pareça ansiar o retorno à sua portadora, ele articula essa rede temática e é o objeto primeiro do fascínio do narrador – ao retornar à princesa, completa-se o imaginário erótico elaborado por meio da personificação do que representava o objeto mediador: uma bela e exótica mulher. Corrobora a contextualização fantástico-erótica o fato de que pairava no aposento uma essência diferente, inebriante, quase psicoativa. Somente depois de se entregar aos efeitos relaxantes do aroma, surge a princesa, que, ao tomar de volta o pé que lhe faltava, oferece em retribuição uma viagem aos confins de um Egito antigo e místico. Ao fim do conto, novamente em seu aposento perfumado, resta a dúvida (ainda que tênue) a respeito da veracidade da aventura – é justamente por meio da alternância de ambientes, da insinuação dos efeitos estimulantes da imaginação e do desaparecimento do pé ao fim da narrativa que se instala o fantástico, o qual se vale sobremaneira do exotismo para se consolidar. No entanto,

deve-se salientar que não há entre narrador e princesa uma paixão amorosa como a de Romualdo e Clarimunda; o que há é a inesperada admiração, dada a natureza do encontro.

Sobre as semelhanças entre os dois contos do autor francês, Todorov sugere que o “amor pela morte” nas obras de Gautier, que “igualmente se apresenta como o amor por uma estátua, pela imagem de um quadro etc., leva o nome de necrofilia” (2003, p. 145). Justiça seja feita, não somente do ideário relacionado à necrofilia nutre-se a obra de Théophile Gautier. Longe de ser resumida a esse motivo, podem-se verificar ao menos quatro ou cinco outros de igual relevo que predominam nos contos analisados acima, nos quais é patente a figura da mulher idealizada, às vezes fatal, sem misericórdia, às vezes evanescente, fantasmática, produto da mais profunda alucinação.

3.3 O sacrifício feminino e a insígnia da libertinagem em *Drácula*

Antes de encerrar esta seção, é necessário dedicar parte das análises a um exemplo especialmente interessante: *Drácula*, de Bram Stoker. Apesar de ser um romance decadentista, as marcantes influências românticas, as quais se encontram inclusive na constituição do personagem-título, as várias insinuações sexuais envolvendo estupro, sexo oral e atração homoerótica são motivos pertinentes neste estudo e, portanto, merecem comentários.

Além disso, a questão da hierarquização dos gêneros é outro tópico que poderia ser discutido em larga escala – o poder masculino é superiormente agressivo e subjuga o feminino, como é possível notar na cena do extermínio de Lucy Westenra, em que mais uma vez o sacrifício ritualístico é encenado como espetáculo. Nesse caso, é interessante notar o movimento efetuado por Arthur Holmwood ao desferir golpes contra o corpo do que fora sua noiva – “Parecia uma imagem de Thor: seu braço implacável subia e descia, fazendo a estaca penetrar cada vez mais fundo, enquanto o sangue jorrava do coração trespassado em violentos esguichos, para todos os lados” (STOKER, 2014, p. 368-369). Nesse trecho, afora o aspecto ritualístico já referido – em que quatro homens “assistem” à cena –, também o movimento empreendido pelo executor salta aos olhos, assemelhando-se à gesticulação masturbatória. Consideram-se, ainda, os reflexos dessa agressão à luz dos eventos precedentes: Lucy desde o início do romance manifestou afinidades com mais de um pretendente a casamento. Depois de ser atacada por Drácula, recebeu o sangue de seu noivo, dos dois outros admiradores preteridos e do próprio professor Van Helsing.

Como explica Alexander Meireles da Silva, o sangue é vida, pois há entre esses elementos uma intrínseca relação que tem origem na “visão divina do fluido humano como

repositório da alma, algo que o vampiro anseia acessar por não possuí-la” (SILVA, 2010, p. 17). Considerando essa lógica, ao ser beneficiada com o sangue de mais de um homem, a jovem compartilhou de seus corpos e essências. A necessidade de eliminar a vampira não justifica suficientemente a enérgica virulência administrada pelo outro. São nos sentidos subentendidos que reside o esclarecimento quanto a isso: ato proibido e malvisto pelos olhos julgadores do conjunto social e dos dogmas vigentes à época, a relação com mais de um homem, ainda mais depois de firmado o compromisso matrimonial, explica a violência com que Holmwood golpeia o corpo vampírico de sua noiva-defunta, como que punindo-a pelas transgressões cometidas em vida. Mais uma vez, o homem, tomado pela convulsão erótica do espetáculo, animaliza-se, entrega-se, ainda que brevemente, ao prazer da violência, satisfazendo seu anseio angustiante às custas da imolação alheia (BATAILLE, 2014).

Grosso modo, na obra de Bram Stoker, o vampiro articula de maneira ímpar a sexualidade reprimida dos fins do século XIX. Mais do que moeda de troca, o sexo é o real poder do vampiro aristocrático, garantindo a realização de seus intentos ao longo da obra. Para Silva, o vampiro “não ataca simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham mais destaque na narrativa do que a necessidade de sangue” (2010, p. 28). No trecho abaixo, extraído do romance, Drácula aparece obrigando Mina a beber seu sangue, a fim de transformá-la em vampira, assim como fez com Lucy.

Ajoelhada quase na beira da cama, com o rosto voltado em nossa direção, estava sua esposa, vestida de branco. Junto dela, de pé, estava um homem alto, esguio, em roupas pretas. Estava virado para a sra. Harker, e o vimos apenas de perfil; mesmo assim, reconhecemos imediatamente o conde [...]. Com a mão esquerda, ele prendia ambas as mãos da sra. Harker, erguendo-as brutalmente e obrigando-a a esticar o braço; com a mão direita ele a segurava pela nuca, empurrando o rosto dela contra seu peito (STOKER, 2014, p. 465).

A violência sexual do ato não consentido aparece, na passagem acima, materializada na tentativa de Drácula corromper outros, disseminando o vampirismo por meio do sangue. De maneira sugestiva, é possível visualizar toda a cena associando-a à prática do sexo oral: no caso, Mina seria forçada a tal pelo próprio conde. Esse é mais um exemplo entre vários, os quais podem ser encontrados na obra, e ilustra bem os motivos que levam *Drácula* a ser considerado romance de alto teor erótico. Diferentemente de outras histórias de vampiro, não há sentimento amoroso idealizado levado às últimas consequências, tampouco o idílico encontro dos amantes na noite furtiva; ao contrário, o conde é temido e não só à noite oferece riscos aos demais.

Poder-se-ia dizer que Drácula, sob a insígnia da libertinagem, manifesta uma pulsão obsediante de disseminação e consecução seja do vampirismo, seja de qualquer outro dos seus intentos, pois a “relação erótico-ideal implica, por parte do libertino, um poder ilimitado sobre o objeto erótico, unido a uma indiferença igualmente sem limites sobre sua sorte” (PAZ, 1994, p. 26). É ao âmbito da busca das sensações, mais do que às afecções, que o personagem-título se filia, administrando impiedosamente seus poderes para a realização da satisfação pessoal.

Os trechos discutidos acima são exemplares para que se compreenda a dimensão do erotismo e suas reverberações na literatura fantástica. Após esses apontamentos, e com base no que se discutiu neste capítulo, é possível dar sequência à análise do conto do espanhol Gustavo Adolfo Bécquer, no qual o erotismo se configura sobremaneira pelo teor poético-estético da narrativa.

4 O CASO PARTICULAR DE “OS OLHOS VERDES”

4.1 O conto

Em “Os olhos verdes” são narrados os encontros febris de Fernando de Argensola – primogênito da casa de Almenar e recém-ingressante na maioridade determinada na época – com uma estranha criatura habitante da fonte dos Álamos, na região dos vales do Moncayo, Espanha. Este breve subcapítulo é dedicado unicamente a resumir a história, a fim de contextualizar os eventos para, na sequência, analisá-los à luz da teoria.

O conto tem início com os comentários do narrador a respeito dos motivos que o levaram a registrar a história em questão, os quais serão discutidos no próximo subcapítulo. Partindo para a lenda, vê-se Fernando, acompanhado de uma comitiva, em sua primeira excursão como caçador. Durante a caçada, o cervo perseguido desaparece no matagal que conduzia à fonte e a comitiva, guiada por Iñigo, o mateiro, interrompe a cavalcada considerando o animal como perdido, já que daquele ponto em diante era proibida aos homens a ultrapassagem – para os habitantes da região, arriscar-se a penetrar naquelas veredas significava acarretar para si “horríveis calamidades”, dado o caráter sombrio das lendas que cercavam o lugar.

Em um ímpeto enérgico de ousadia, Fernando, após discussão acalorada, parte em busca do cervo ferido, na esperança de recuperar o troféu de seus esforços, a prova de sua nobre valentia. Ao voltar de mãos vazias, no entanto, o jovem demonstra profunda languidez, como o próprio Iñigo declara.

O senhor está sem cor, anda murcho e sombrio. O que está acontecendo? Desde aquele dia, que eu sempre terei por funesto, que o senhor chegou até a fonte dos Álamos atrás daquele cervo ferido, poderia dizer-se que uma bruxa maligna o encantou com seus feitiços (BÉCQUER, 2005, p. 123).

Na sequência, o jovem marquês conta ao mateiro o que houve no fatídico dia da caçada. Ao adentrar no território temido por tantos, ele encontrou outra coisa que não o cervo – aparentemente o animal havia atravessado a fonte sem deixar mais vestígios de seu paradeiro. Brilhando nas profundezas da fonte havia um par de olhos verdes que chamou sua atenção. Desde então, ele passava seus dias nos matagais, à beira da fonte, em busca da criatura detentora do olhar que o fascinou, até finalmente encontrá-la: uma bela e misteriosa mulher.

Após ouvir seu relato, Iñigo, visivelmente chocado, adverte Fernando a não retornar ao local. Sobre a natureza da mulher misteriosa que perturbava os pensamentos do jovem, o

mateiro diz: “Deus me livre de conhecê-la. Mas meus pais, ao me proibirem de me aproximar daqueles lugares, contaram mil vezes que o espírito, fantasma, demônio ou mulher que habita suas águas tem os olhos dessa cor” (BÉCQUER, 2005, p. 127).

Decidido a confrontá-la à procura de respostas para a angústia que o consumia, Fernando dirige-se à fonte uma vez mais. Em resposta às suas súplicas, a mulher, que afirmou ser “um espírito puro”, declara todo seu amor por ele, convidando-o a juntar-se a ela em seu “leito de esmeraldas e corais” (BÉCQUER, 2005, p. 133). Hipnotizado por suas palavras, o jovem caminha até a beirada da fonte, e o beijo que sela o encontro dos amantes é também o fim inevitável de Fernando, que despenca em direção às águas e morre.

4.2 O fantástico em “Os olhos verdes”

O conto é dividido em três partes e possui breve introdução do próprio narrador quanto aos motivos que o levaram a registrar a lenda em questão. Sobre essa estrutura, é possível classificar cada uma genericamente, baseando-se na disposição dos contos de fadas. Com isso, corresponderiam às partes I, II e III a *situação inicial* – com a proibição e a transgressão –, o *momento de tentação/persuasão* – em que, uma vez encantado, o personagem é tentado pela criatura – e a *punição/redenção* por conta da transgressão cometida, qual seja, a morte. Note-se que, nos desdobramentos desta análise, a morte assume essa dupla conotação, pois, ao encerrar a vida terrena do protagonista na queda, opera paralelamente sua ascensão ao plano dos sentidos insondáveis e misteriosos associados à bela dama.

Outra questão de relevo é o fato de, logo abaixo do título, registrar-se entre parênteses que o conto se trata de uma lenda. Ora, se é lenda, como explicar o comentário inicial que atesta a possível fundamentação factual da narração, já que o próprio narrador acredita ter visto olhos parecidos com os que descreveu? Sobre isso, diz: “Não sei se foi em sonho, mas estou certo que os vi” (BÉCQUER, 2005, p. 117). Ele ainda pede ao leitor esforço imaginativo na tentativa de compreender melhor o “esboço de quadro” que pretende “pintar algum dia” (BÉCQUER, 2005, p. 117). Esse comentário – conveniente à estrutura fantástica por colocar em xeque os estatutos de realidade e ficção –, em referência às suas aspirações artísticas, reforça o caráter pessoal por trás da narração e, portanto, a ambiguidade em relação à veracidade da narrativa. Sabe-se que a oscilação entre as experiências de cunho empírico e as de metaempírico é uma dentre as características que definem o fantástico. No caso, a vontade latente de escrever e/ou pintar a história e, mais do que isso, descrever em detalhes os olhos verdes, associa-se à aparição desses mesmos olhos, o que seria normal em se tratando de um sonho recorrente, mas assume

ares de fantástico quando é posta a dúvida quanto à sua existência. Para Filipe Furtado, narradores que se colocam em primeira pessoa e participam de alguma forma dos eventos expostos “actuam [*sic*] preferencialmente como apoios para a confirmação da fenomenologia meta-empírica [*sic*], tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir” (1980, p. 110). Ora, é justamente isso que faz o narrador de “Os olhos verdes” – para quem aqueles mesmos olhos já haviam aparecido, ainda que em sonho.

A respeito da relação entre realidade e sonho, há exemplos contundentes na literatura fantástica de casos em que ambos são confrontados e produzem impressões exaltadas, sentidos de realidade alterados, sensações comprometidas e alucinações. Edgar Allan Poe, em alguns de seus mais proeminentes contos, explora o ponto de contato entre essas regiões e, em consequência, seus limites, o que rende narrativas como “Berenice”, e o sonho, nesse caso, é pesadelo, com direito a gritos de uma mulher “morta”, sangue e intensa angústia – elementos que se materializam quando o protagonista acorda e percebe o que fez. E. T. A. Hoffmann, em “O homem de areia”, trabalha questões semelhantes e, quando o sonho se materializa em verdade, o protagonista, completamente transtornado, enlouquece. Outro interessante caso, já discutido nas páginas anteriores, é o de “O pé da múmia”, de Théophile Gautier, em que experiências de caráter metaempírico são tidas como alucinação produzida pela mistura de álcool e outras substâncias – sendo o aroma psicoativo uma delas. De qualquer forma, seja para afirmar experiências ou eventos sobrenaturais, seja para desacreditá-los, o sonho e suas manifestações de cunho onírico atuam no sentido de confundir e pôr em xeque a certeza quanto ao plano do ser e das coisas comprováveis.

Isto posto, é possível compreender as consequências desse recurso tão bem utilizado, já que o *status* de narrador se torna um tanto quanto comprometido e, com isso, confunde também realidade e verossimilhança, categorias essas que são distintas. De acordo com Furtado (1980), enquanto uma, o real, manifesta-se no plano do ser, ou seja, tudo aquilo que é empiricamente comprovável e faz parte da realidade, a outra, o verossímil, habita o plano do parecer e corresponde exclusivamente à opinião pública e às regras de gênero e, portanto, à ficção. Dessa forma, aquilo que não é de fato real, e pertence somente ao plano da ficção, aparenta ser verdade.

[...] enquanto, em princípio, só a verdade corresponde integralmente ao real, mantendo-se, portanto, no plano do ser, o verossímil não faz mais do que aparentar essa correspondência, remetendo-se sempre ao que se pode denominar o plano do parecer. Assim, tentando simular uma inteira adequação ao real e, desse modo, confundir-se com a verdade, o verossímil apenas se

adequa de facto à ideia que a opinião pública dele faz e às exigências da classe de textos literários em que a obra se inclui (FURTADO, 1980, p. 47-48).

Responsável por detalhar tudo o que se vê, à maneira do gênio romântico, o narrador deixa fluir sobre o papel suas ideias inspiradas e se abstém de maiores intromissões ou comentários. O gênio romântico ao qual se faz referência, símbolo da espontaneidade e inspiração características do Romantismo, age como mediador da Natureza – a própria essência de todas as coisas –, da poesia, articulando mundo interno e externo em seu constante fazer poético. Envolto em misticismo, ele é profético, visionário, médium, e com isso transmite valores transcendentais, maiores que a realidade externa e física, justamente por ser dotado da sensibilidade particular que lhe permite decifrar a natureza (ROSENFELD; GUINSBURG, 1978). Ainda que não declaradamente, o fato de “Os olhos verdes” ser narrado em virtude de um suposto impulso latente corrobora essa perspectiva.

Há que considerar, além disso, a forma como a narrativa é disposta: primeiramente são colocadas as intenções que motivaram o narrador a contar a história, para que, em seguida, ele focalize os acontecimentos já durante a caçada, em um esquema de *mise en abyme*. Consequentemente, pode-se afirmar que o narrador está situado “num nível distinto daquele em que se encontram os elementos diegéticos de que fala” (REIS; LOPES, 1988, p. 126), a saber, o nível extradiegético; enquanto os fatos narrados pertencem ao intradieгético, que ocupa a maior parte do conto, de onde se acompanha o desenrolar dos fatos entre os personagens envolvidos. Mesmo heterodieгético, o papel do narrador é fundamental para a compreensão do fantástico, já que, ao afirmar ter visto os tais olhos misteriosos – algo um tanto estranho, no sentido conceitual do termo –, é insinuada aquela categoria “que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238).

A menção aos recursos plásticos é outro aspecto a se discutir, e se torna mais interessante quando se nota a intensa caracterização de espaço e personagens empregada ao longo do texto, com imagens elaboradas associando cor, textura e sonoridade, de maneira poética. O próprio narrador demonstra sua inclinação artística empregando termos como “pintar” e “escrever”, em – referência aos olhos verdes do conto –, o que auxilia no estabelecimento do caráter sinestésico presente. A natureza intocada e pura ganha vida, os raios de sol saltam, serpenteiam; detalhes como a descrição do caminho percorrido pela nascente até seu desague na fonte tornam-se uma pequena aventura que articula fauna e flora, conferindo consciência mística ao ambiente, que funciona como um só ser, uma entidade anciã e sábia, cúmplice e hospedeira da criatura que habita suas águas. Leitor e ouvinte são introduzidos nesse ambiente sagrado na condição de

espectadores silenciosos, acompanhando o trajeto das gotas d'água com minúcia, apreciando as nuances do caminho.

Aquelas gotas, que ao se desprenderem brilham como pontos de ouro e soam como notas de um instrumento musical, reúnem-se entre as ervas, sussurrando e sussurrando, com um ruído semelhante ao das abelhas que zumbem ao redor das flores, afastam-se entre as areias e formam um caudal (BÉCQUER, 2005, p. 125).

Por meio da sinestesia, ao longo do conto, é possível enxergar a integralidade das coisas, a percepção total dos sentidos e o instinto ampliado de compreensão de mundo, como se, de repente, aquele espaço não ultrajado pela mão do homem fosse algo completo em si, inteiro em essência e alheio a toda e qualquer influência externa. À proibição imposta pelos costumes locais, soma-se o encanto, e o consequente assombramento, da extensão da natureza. Ao vislumbrá-la, Fernando desnuda, no sentido literal da palavra, algo ainda virgem, intocado, feroz e, por isso mesmo, sedutor. Sua atitude em face de tudo isso é um misto de exaltação e fragilidade, sentimentos esses recorrentes tanto na literatura fantástica quanto na romântica. Em verdade, notam-se, no amplo espectro de manifestações artísticas que compuseram o Romantismo, caracterizações semelhantes, em virtude de a temática ser recorrente e amplamente explorada.

No âmbito da pintura, por exemplo, o quadro *O viajante sobre um mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, é especialmente interessante. Nele, o pintor captura o momento em que um homem contempla o horizonte do alto de uma rocha – e a afinidade entre esse e a passagem em que Fernando se encontra na beirada da fonte é perceptível. Antonio R. Esteves vê nos paralelos entre Fernando à beira do abismo “prestes a mergulhar no mistério das águas profundas em busca dos olhos verdes que simbolizam o ideal de amor (e de poesia, porque não?) [...] uma leitura do célebre quadro de Caspar David Friedrich” (2005, p. 32). Para ele, não é possível

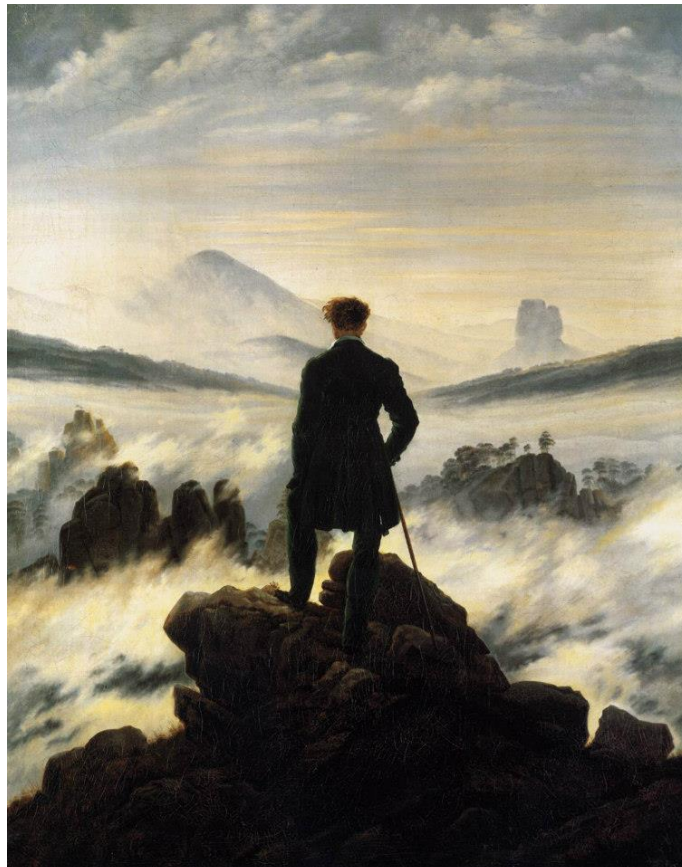
dizer com certeza que Bécquer conhecesse alguma reprodução do quadro de Friedrich. Conhecia, com toda a certeza a estética do romantismo nele explícita e que o escritor reproduz nessa interessante lenda escrita quase meio século mais tarde (ESTEVES, 2005, p. 33).

No quadro de Friedrich, a dimensão paisagística, com montanhas, névoas e rochas, é elaborada a partir de um olhar “espiritual”, como Walter Zanini destaca (1978, p. 203), que privilegia a relação entre homem e natureza, em que um reflete, aprecia e contempla a outra,

ambos envolvidos na atmosfera nostálgica produzida pela disposição dos elementos. Percebe-se que, gradualmente, montanhas e nuvens se dissolvem no horizonte e os limites entre céu e terra parecem menos precisos. O homem, apequenado em face de tudo o que vê, não é senão espectador, admirador assombrado pela magnitude de tudo que o cerca. Solidão e contemplação, essas são características que permeiam o quadro, como se na atitude do homem, de costas, olhando para a imensidão, houvesse algo de mediúnico. Poder-se-ia dizer que há, também, na atitude do dito viajante o próprio sentimento romântico de voltar-se a si, ao infinito da subjetividade, do eu, da contemplação dos mistérios.

Para Ramira Maria Siqueira da Silva Pires, nos quadros de Friedrich “o aspecto sublime se revela sobretudo por uma espacialidade majestosa, que apequena os homens” (2011, p. 75), o que dialoga intimamente com a imagem dos penhascos e da fonte elaboradas no conto de Bécquer, como fica evidente quando um dos personagens diz: “Tudo ali é imenso. A solidão, com seus mil rumores misteriosos, mora naquele lugar e embriaga o espírito com sua inefável melancolia” (BÉCQUER, 2005, p. 125). É possível visualizar melhor os aspectos analisados na Figura 1.

Figura 1 – *O viajante sobre um mar de névoa*



Fonte: Caspar David Friedrich (1818).

Há que ressaltar ainda o fato de que essa composição suscita o aspecto soturno característico do Romantismo – mencionado nos capítulos anteriores deste trabalho. Justamente com e por meio desses sentidos de elevação insondável e transcendente, as afecções de que os indivíduos românticos são tomados tornam-se potencializadas, sejam elas quais forem. No caso do conto de Bécquer, é a paixão amorosa que se instala em Fernando, deixando-o à sorte do voo e da queda a que ficam sujeitos os apaixonados.

Mais de uma vez, a plasticidade favorece a narrativa e a configuração do espaço, contribuindo também para a ambientação soturna que, pouco a pouco, se estabelece de fato e tem fim com a morte do jovem marquês, no último parágrafo. A essa altura do conto, as descrições das gotas d'água da nascente, das folhas e etc. dão vez às sombras da noite, à névoa que cobre a fonte, ao vento que faz ondular as águas – a face lunar e noturna acompanha o desenrolar da narrativa, ampliando o impacto dos acontecimentos, como se os ânimos assumissem tom mais grave, instilando-se o assombramento. Segundo Furtado,

certos textos procuram de forma ostensiva os ambientes exteriores, a natureza selvagem [...], mantendo a mesma índole irreal e sobre-imaginativa [*sic*] bem como idêntica tendência para o isolamento e a obscuridade. Surge um espaço ilusoriamente natural em que, de onde em onde, irrompem sinais insólitos, indícios da subversão do real que se instala (1980, p. 124).

De posse dessas informações, pode-se compreender melhor porque todo o ambiente parece dominado por um estado de sobrenatureza: os ideários fantástico e romântico confluem e favorecem a estética narrativa, especialmente durante as manifestações da mulher misteriosa, como se em resposta à sua presença, o que reforça seu caráter metaempírico.

Para efeitos do fantástico, considerando-se a oscilação entre uma realidade comum e outra insólita, seria possível constatar, no desdobramento do conto, o estado alterado de um espírito angustiado, em que as mesmas evidências capazes de conferir caráter sobrenatural à criatura da fonte também fazem dela ilusão de um jovem em aparente delírio? Assim fosse, o exotismo da paisagem – a natureza intocada e poética, a caracterização gótica pontuada pela bruma ao anoitecer, pela beirada da rocha em que se encontram os amantes, os silêncios e pausas, o contraste entre claro e escuro – não passaria disso: puro exotismo que encanta um jovem caçador, e não parte de uma realidade metaempírica, portanto mística e imprecisa. Ainda que pareça forçosa essa afirmação, é necessário aventá-la. De qualquer forma, parece um tanto insustentável essa hipótese, considerando-se que a narrativa, tratada como lenda, não oferece os devidos respaldos para se chegar a essa conclusão. É mais plausível que o fantástico em “Os

olhos verdes” se dê na configuração do ambiente, na manifestação da subnatureza, na recorrência das redes temáticas, na delicada poética da contemplação e do assombramento.

4.3 As reverberações do erotismo no conto de Bécquer

A efemeridade da matéria, a insuficiente limitação terrena e a irrupção das paixões são domínios facilmente associados ao fantástico e ao Romantismo, na medida em que se relacionam os poderes da Natureza, da imaginação e a representação de uma realidade comum surpreendida por ocorrências metaempíricas. Domínio também erótico, parte-se da agitação das sensibilidades humanas e da excitação do espírito inquieto diante das imagens externas. O desejo de satisfação, corolário das agitações imagéticas, desperta afecções que, porventura, conduzem à liberdade e à desconstrução de normas e padrões em direção à construção do caráter individual. No percurso daquele que deseja, o desejante, há sempre o objeto de seu desejo, o desejado – é por meio dessa dialética que se estabelece o jogo erótico: enquanto um admira e anseia, o outro deixa-se ver, consciente ou não do estatuto de objeto do desejo. Quando consciente dessa condição, o desejado pode valer-se disso das mais variadas formas³ (KEHL, 1990; RIBEIRO, 1988).

Na narrativa de Bécquer, essa dinâmica, que aparece sob a insígnia do jogo ocultamento/revelação, é um ponto relevante, principiando no olhar, elemento notadamente importante no conto, e finalizando no beijo fatal dos amantes. O esquema é claro: Fernando assume a posição de desejante, manifestando suas afecções no seu discurso e na sua fisionomia abatida, afirmando, por exemplo, que as estranhas sensações que sentia transbordavam de seu coração, manifestando-se também em seu semblante (BÉCQUER, 2005, p. 123). Para ser desejante, é necessário haver um objeto de desejo, neste caso, a mulher dos olhos verdes. É pelos olhos que, em um primeiro momento, a mulher vê e é vista – ainda que parcialmente. Seus olhos são guias, sinalizadores e estão presentes ao longo das divagações do protagonista – assim como ocorre em “O pé da múmia”, de Gautier, no conto de Bécquer os olhos pressagiam a beleza de sua portadora (VAX, 1972). São eles a forma metonímica fundamental para a consecução do erotismo na narrativa.

A consciência da criatura mística, fundada nos mistérios das águas naturais, mistura-se às formas sinuosas das ondas da fonte, uma volúpia caracterizada por percepções sensoriais: da textura da água, dos sons – rumores desse ambiente místico –, da aproximação sorrateira, do

³ Desconsidera-se, nessa lógica, o desejo libertino em que, como já se discutiu brevemente a respeito de *Drácula*, o objeto é exclusivamente fonte de prazer e nunca ultrapassa esse estatuto (PAZ, 1994).

espaço sugerido em transparência e fugacidade. O seu discurso é uma construção de ambiguidades que seduzem. As formas ondulantes e sinuosas predominam no campo semântico da sua fala em movimentos serpenteantes entre o divino e o diabólico. Ela se revela por inteiro? Talvez. A beleza voluptuosa, o canto sedutor, o olhar penetrante (forma metonímica fundamental) são aspectos elaborados como o ponto de contato entre uma realidade possível e um deslumbramento assombroso, realçando o caráter metaempírico típico das criaturas fantásticas. No entanto, a luxúria de sua representação é, antes de elemento maléfico, a manifestação lapidada de um erotismo latente ou, como ela mesma diz, o seu “carinho estranho e misterioso” (BÉCQUER, 2005, p. 131). Da mesma forma, as “plantas longas e folhas verdes que se agitam” nas profundezas da fonte (BÉCQUER, 2005, p. 133) materializam a insinuação erótica atualizada na descrição do espaço: também a natureza participa desse jogo, envolvendo personagens (e leitor) no ambiente quase hipnótico da fonte.

A essa altura, a lógica do desejante/desejado é substituída por outra, qual seja, a do seduzido e do sedutor: o que era desejo, torna-se afecção, paixão amorosa puramente. Refém dos encantos místicos, Fernando se move de maneira semelhante ao cervo ferido do início do conto; porém, diferentemente desse que fugia de seu caçador, o jovem realiza uma procura febril, angustiada, que termina no confronto do diálogo – tão revelador quanto a própria ninfa. E é no discurso da mulher misteriosa que se observa sua sedução oscilante – atualização do canto da sereia mitológica.

[...] Eu, que desço até um mortal sendo um espírito puro. Não sou uma mulher como as que existem na terra. Sou uma mulher digna de você que é superior aos demais homens. Eu vivo no fundo destas águas, sou incorpórea como essas águas. Fugaz e transparente. Falo com seus rumores e me movo com suas ondulações (BÉCQUER, 2005, p. 131).

A promessa de felicidade inominável torna-se registro de um mundo de impossibilidades vislumbrado pelo jovem – um além-vida, o movimento supraterrâneo que supera a felicidade oferecida por qualquer “carinho que podem guardar todas as mulheres do mundo” (BÉCQUER, 2005, p. 129) e mesmo o conforto dos laços familiares. É a chama do espírito movido pelas emoções e liberdades, seduzido que está pelo olhar penetrante, intenso; novamente uma inversão: não é Fernando quem perturba as águas da fonte e, em consequência, a ninfa, mas sim ela que atormenta o espírito do recém-ingressante – iniciado como homem adulto no seu meio de convívio perante outros membros da comunidade, sua primeira atitude é empreender uma caçada para além dos limites seguros de seu território; ao atravessar essa

fronteira imaginária, Fernando ousa desafiar as correntes da tradição, as superstições locais, e sua virtude desmedida se estende até o fim do conto.

Marilena Chaui compreende a superstição como “essa crença numa potência distante e separada, capaz de bens e males incompreensíveis e prodigiosos”, sendo ela a “posição do desejo fora de si, essa alienação no sentido rigoroso do termo” (2009, p. 65). Ora, o personagem que melhor encarna esse sentido filosófico de superstição é o mateiro Iñigo, ensinado desde pequeno a não se embrenhar nos limites da fonte. Seu medo era também o de seus ancestrais. Quantos quiseram um dia desvendar os mistérios daquela região proibida, mas não ousaram ignorar as lições da tradição popular? Impossível saber. O fato é que Fernando, decidido, visita várias vezes o lugar, como se cortejando a mulher misteriosa (PAZ, 1994). Ao empreender essa jornada mais de uma vez em busca de respostas, mostra-se homem digno de ser iniciado nos segredos insondáveis da Natureza.

É possível constatar as relações que se dão ao redor e entre os personagens: o ocultamento e a revelação, as dicotomias próprias do esquema sedutor/seduzido, a excitação das imagens externas que se opõem e sobrepõem à realidade comum, ao sentido de normalidade e retidão espiritual. O olhar de Fernando devassa a idolatria, faz da imagem de sua musa fatal o centro de toda sua admiração, relegando a segundo plano ídolos e valores que não o contemplam mais. Para Adauto Novaes, nos olhos compreendem-se todos os sentidos, sendo que o olho “é fonte de pecado. Faz do homem escravo e por ele tem de se livrar das paixões para não perder a liberdade interior” (NOVAES, 1988, p. 12). Em seu discurso, Fernando destaca os traços marcantes que caracterizam a beleza incomparável da mulher misteriosa; termos como “esmeraldas”, “brilham”, “joia” e “ouro” participam do mesmo campo semântico, adjetivando a preciosidade dos olhos apaixonantes, sedutores irresistíveis da criatura da fonte. Concomitantemente, é também devassado, seu intento é consumir e consumir-se na realização dos desejos que o orientam à fonte dos Álamos. Seu olhar apaixona-se, enamora-se pelo olhar alheio. Segundo Renato Janine Ribeiro, o olhar,

no amor, tem dois poderes. O olhar captura, extrai; é *voyeur*, arranca prazer do objeto que ele devassa; e por isso os índios não gostam de ser fotografados, temendo perder a alma. É o que sucede quando alguém nos impressiona, desde a foto do nu até a pessoa por quem nos apaixonamos. [...] O segundo poder do olhar é que ele *revela*, entrega, dá. Pelos olhos o sentimento circula, ao bom entendedor, que nem sempre é o destinatário (1988, p. 443, grifos do autor).

Em um segundo momento, intensifica-se esse afeto com o discurso recíproco, simpático às inquietações do protagonista, discurso esse que é resposta à interessante pergunta

fundamental que inicia a terceira parte do conto: “Quem é você? Qual é a sua pátria. Onde você mora”⁴ (BÉCQUER, 2005, p. 129). O questionamento procura elucidar os mistérios em torno da mulher dos olhos verdes. Para Paz, essa é “uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico” (1994, p. 12). Ao tentar compreender as origens da bela amada, Fernando, semelhante a um trovador declarando-se à sua senhora, coloca-se em posição servil física e emocionalmente – “tremendo, o primogênito da casa de Almenar, de joelhos aos pés de sua misteriosa amante, procura em vão arrancar-lhe o segredo de sua existência” (BÉCQUER, 2005, p. 129). Entre as faces solar e lunar do erotismo, o amor-paixão “absorve todas as energias e as pulsões do *eros* em direção a um ideal projetivo e absoluto de uma união perfeita e eterna de dois corpos e duas almas, e elabora procedimentos líricos, sublimação e exaltação fantástica” (CESERANI, 2006, p. 101, grifo do autor).

Nem imolação, nem sacrifício ritualístico ou qualquer outra das manifestações eróticas anteriores, em “Os olhos verdes” o erotismo engendra-se mediante a concretude e a abstração: Fernando morre, em ato voluntário, para figurar na eternidade de uma Natureza reconciliada. Nesse sentido, é mais que apropriado o uso de dualidades, de dicotomias; pois bem, novamente lança-se mão da imagem do voo e queda. Em nível semântico, a elevação graciosa do espírito aventureiro, virtuoso, e sua derrocada em direção ao precipício – entre vida e morte, voo e queda, prazer e dor, encontra-se uma luz sensível, tênue, um espaço considerável que é preenchido pela configuração e contato desses mesmos opostos. É no convite ao beijo que se dá a entrega de corpo e de alma. Em verdade, mais de corpo que de alma, já que o jovem, ao se lançar a esse estado febril, se entregou primeiro em essência. Entende-se, portanto, que a “união” dos corpos aconteceria em algum momento. Paz (1994, p. 87) considera que o

mistério da condição humana reside em sua liberdade: é queda e é voo. E nisso também reside a imensa sedução que exerce sobre nós o amor. Não nos oferece uma via de salvação e muito menos é uma idolatria. Começa com a admiração diante de uma pessoa, vem depois o entusiasmo e tudo culmina com a paixão que nos leva à felicidade ou ao desastre. O amor é uma prova que a todos, felizes e desgraçados, enobrece.

Bataille, para quem o erotismo é fundamentalmente violência em oposição à razão, afirma que “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (2014, p. 65). Para ele, a paixão introduz a violência da perturbação e da desordem; mais ainda, se “o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-

⁴ Note-se que, na versão original, em espanhol, as duas afirmações finais são, na realidade, questionamentos: “¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu pátria? ¿Em donde habitas?” (BÉCQUER, 2005, p. 128).

lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado” (BATAILLE, 2014, p. 43). É possível, considerando-se o desenrolar da narrativa, perceber essa fúria, esse *eros* desmedido em Fernando – ainda que ele não cometa atos violentos dirigidos à sua amada musa, há violência na maneira como o afeto se manifesta nele, a angústia que lhe modifica o semblante, o estado perturbado de sua sensibilidade etc. No limite, o que o protagonista anseia é atingir o estatuto de equilíbrio que lhe faltava, que sempre lhe faltou e só lhe foi desvendado ao descobrir a existência da criatura da fonte.

5 CONCLUSÃO

Neste trabalho, expuseram-se considerações acerca do erotismo na literatura fantástica. Para tanto, foi necessário demonstrar as manifestações e redes temáticas eróticas assumidas no modo fantástico por meio de passagens de obras ilustres. O que se pôde notar, em todos os casos, é que o estado de consciência do personagem sob influência de forças metaempíricas é sempre alterado, subvertido – tomam seu lugar as afecções, as paixões. É a partir dessa dinâmica que se imbricam relações de poder, paixões amorosas, ideações suicidas, por exemplo. Isto é, uma vez seduzido, o personagem entrega-se à sorte de alucinações e desvarios, a exemplo do narrador em “O pé da múmia”, que afirma ter visitado os recônditos de uma pirâmide no Egito ancestral. Sendo metáfora da sexualidade, o erotismo se vale das insinuações, das sugestões, para se estabelecer. Nesse conto, ele se dá por meio das descrições, da beleza exótica, da atração que exerce o cenário quase surrealista e a impressão marcada na memória do narrador – ainda que não haja realização sexual.

Em “Os olhos verdes” constata-se essa perspectiva, que se realiza em seu sentido último, qual seja, o beijo – e a morte. Também Romualdo, em “A morta amorosa” é vítima das confusões entre sonho e realidade, subvertendo, com isso, sua identidade: seu duplo, *il signor* Romualdo, com ares de aristocrata, vive plenamente os sentidos do amor-paixão erótico com a vampira Clarimunda. Novamente, a *vida* terrena, material, consciente, regrada, regida pelos decoros sociais é o preço a se pagar para a manutenção dos prazeres os quais, muito além de saciarem os desejos urgentes do corpo, revelam ao espírito uma existência ulterior e transcendente. E a moeda de troca é o sangue, o próprio substrato do homem que lhe confere as forças e energias vitais. Em ambos os contos, o que se vê é a face violenta do amor-paixão erótico, em que tanto sedutor como seduzido experienciam de alguma forma os breves momentos de elevação, a volta à natureza reconciliada (PAZ, 1994). Erotismo que oscila entre o solar e o lunar, o *eros* apaixonado devassa, é devassado, mas a recompensa de ambos os amantes é a possibilidade de união total. No caso de Romualdo, como já se viu, essa união não se realiza em suas últimas instâncias devido à atuação do abade Serapião, oponente-exterminador (FURTADO, 1980), que imola a mulher-vampira com toques de sacrifício ritualístico.

Diferentemente, nos outros exemplos o que se verifica é a predominância do *eros* puramente lunar, terrífico, avassalador – libertinagem pura –, sendo o vampiro Drácula o exemplo perfeito disso. Ele articula, ao mesmo tempo, o apetite erótico e a crueldade absoluta, ao desconsiderar as vítimas que existem por trás do objeto de seu prazer – ou melhor, ele

considera, mas apenas no nível das sensações de dor e sofrimento que impinge a elas, já que o “libertino necessita, para satisfazer seu desejo, saber (e para ele saber é sentir) que o corpo que toca é uma sensibilidade e uma vontade que sofrem” (PAZ, 1994, p. 26). Notam-se também, nas irmãs Camille e Inésille, de “História do endemoniado Pascheco”, o aspecto lunar e sádico. Nesse caso, entretanto, as redes temáticas são expandidas, podendo-se constatar o chamado amor a mais de dois (TODOROV, 2003) e o incesto.

É neste percurso, que atravessa a literatura fantástica e estabelece interseções com o Romantismo, que se estabelece a estética da literatura erótica: o jogo de ocultamento/revelação, os binômios prazer e dor e a antítese dos estados de consciência e perturbação são suas características fundamentais. A estas considerações soma-se o fato de que, no amor-paixão erótico, afecção que opera transformações internas e externas no indivíduo, a violência de que o erotismo se vale é sempre mais profunda – uma vez apaixonado, perdem-se a razão e a consciência ético-moral que orientam as condutas em sociedade.

Para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento (BATAILLE, 2014, p. 43).

É nesse processo que os personagens buscam, para o bem ou para o mal, a realização dos anseios urgentes que lhes invadem. Para os amantes apaixonados, desvencilhar-se dos laços que conectam suas vidas aos processos sociais (CESERANI, 2006) é uma das formas de viver plenamente os sentidos de suas afecções. Possibilidade de realização do *eu* no *outro*, e vice-versa, o encontro dos amantes é marcado por movimentos tortuosos, de aflição e angústia, e sua superação é a prova da força imperiosa das afecções sobre o indivíduo. Para Durigan, da perspectiva da dinâmica de estrutura, o erotismo literário é um espetáculo, uma representação “que se constrói quase sempre a partir da *transgressão* (de todos os tipos) de uma proibição, e seu objetivo é a consecução do prazer” (1985, p. 91, grifos do autor). No caso particular de “Os olhos verdes”, é a transgressão ao medo popular – a superstição (CHAUI, 2009) – que atesta a supervalorização e a profunda sensibilidade do protagonista enamorado.

Sem a pretensão de esgotar a temática discutida, procurou-se esboçar neste trabalho possíveis interpretações acerca da presença e pertinência do erotismo. Desta feita, pode-se dizer que os elementos expostos ao longo das análises empreendidas caracterizam-se pela estética da

literatura de caráter erótico e expressam, muito além do desejo e das potências da sexualidade, o conhecimento sobre essas potências, contemplando as mais variadas manifestações na leitura da consciência (e inconsciência) do indivíduo, bem como daquilo que constitui a natureza de seus desejos.

REFERÊNCIAS⁵

- BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BÉCQUER, G. A. Os olhos verdes. *In*: BÉCQUER, G. A. **Leyendas – Lendas**. Tradução de Antonio R. Esteves. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005. p. 116-133.
- BORDINI, M. G. O temor do além e a subversão do real. *In*: ZIBERMAN, R. **Os preferidos do público**. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 11-22.
- BRÖNTE, E. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.
- CHAUÍ, M. Laços do desejo. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.
- CHAUÍ, M. Sobre o medo. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 33-82.
- DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.
- ESTEVES, A. R. Estudo introdutório. *In*: BÉCQUER, G. A. **Leyendas – Lendas**. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005. p. 13-42.
- FREUD, S. O estranho. *In*: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – volume XVII**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.
- FRIEDRICH, C. D. **O viajante sobre um mar de névoa**. 1818. Pintura.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAUTIER, T. A morta amorosa. *In*: COSTA, B. (Org.). **Contos clássicos de vampiros**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Hedra, 2010. p. 123-161.
- GAUTIER, T. O pé da múmia. *In*: PAES, J. P. (Org.). **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 68-82.
- KEHL, M. R. Masculino/feminino: o olhar da sedução. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411-423.

⁵ Referências elaboradas de acordo com as diretrizes da ABNT NBR 6023 (segunda edição, de 14 de novembro de 2018).

KEHL, M. R. O desejo da realidade. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 363-382.

NOVAES, A. De olhos vendados. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-20.

NUNES, B. A visão romântica. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 51-74.

PAES, J. P. Introdução. *In*: PAES, J. P. (Org.). **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-17.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIRES, R. M. S. S. Pelas fendas da razão: a ficção gótica inglesa. *In*: VOLOBUEF, K. (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 73-87.

POTOCKI, J. História do endemoniado Pascheco. *In*: POTOCKI, J. **Manuscrito encontrado em Saragoça**. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 70-82.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, R. J. Os amantes contra o poder: sobre alguns olhares que se cruzam, no amor à primeira vista e na teletela do Grande Irmão. *In*: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 433-444.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 261-274.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Um encerramento. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 275-293.

SILVA, A. M. Introdução. *In*: COSTA, B. (Org.). **Contos clássicos de vampiros**. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-40.

STOKER, B. **Drácula**. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

ZANINI, W. A arte romântica. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 185-208.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA⁶

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Revisão de tradução e tradução de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.

BRANDÃO, J. Capítulo II: Perseu e Medusa. *In*: BRANDÃO, J. **Mitologia grega**: volume III. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 73-88.

BRANDÃO, J. Capítulo IX: Ulisses: o mito do retorno. *In*: BRANDÃO, J. **Mitologia grega**: volume III. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 287-328.

BRANDÃO, J. Capítulo VI: o mito de Narciso. *In*: BRANDÃO, J. **Mitologia grega**: volume II. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 173-190.

BRANDÃO, J. Capítulo VIII: Eros e Psiqué. *In*: BRANDÃO, J. **Mitologia grega**: volume II. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 209-251.

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALVINO, I. Definições de territórios: o fantástico. *In*: CALVINO, I. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.

CALVINO, I. Introdução. *In*: CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção Letras, 9).

CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. *In*: COSTA, F. M. (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 9-11.

CAZOTTE, J. **O diabo enamorado**. Posfácio de Gérard de Nerval. Tradução e notas de Cleone Augusto Rodrigues. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CRAWFORD, F. M. Porque o sangue é vida. *In*: COSTA, B. (Org.). **Contos clássicos de vampiros**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Hedra, 2010. p. 99-120.

⁶ Referências elaboradas de acordo com as diretrizes da ABNT NBR 6023 (segunda edição, de 14 de novembro de 2018).

- HAWTHORNE, N. O jovem Goodman Brown. *In*: CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Tradução de Ricardo Lísias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 173-185.
- HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. *In*: COSTA, F. M. (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 75-106.
- KEHL, M. R. A psicanálise e o domínio das paixões. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 537-570.
- LEBRUN, G. O conceito de paixão. *In*: NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos da paixão**. Tradução de Mônica Fuchs. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 12-32.
- LOVECRAFT, H. F. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MÉRIMÉE, P. A Vênus de Ille. *In*: COSTA, F. M. (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Augusto Alencastro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 109-133.
- PAES, J. P. As dimensões do fantástico. *In*: PAES, J. P. **Gregos e baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. 184-192.
- POE, E. A. Berenice. *In*: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 53-65.
- ROMERO, J. C. G. **O perigo das águas**: aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. *In*: VASCONCELOS, S. G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 119-135.
- VOLOBUEF, K. Prefácio de Ondina. *In*: LA MOTTE-FOUQUÉ, F. **Ondina**: uma história de fadas da mitologia alemã. Tradução e introdução de Karin Volobuef. São Paulo: Landy, 2006. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/pref_undine.htm. Acesso em: 11 maio 2018.
- VOLOBUEF, K. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e o processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jan./jun. 2000.
- VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H.; WIMMER, N. (Orgs.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Série Estudos Literários, 10).
- WARNER, M. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.