



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Lara Ozaniqui Colar

**O FANTÁSTICO E O GROTESCO FEÉRICO NAS OBRAS DE
EDGAR A. POE**

São José do Rio Preto
2023

Lara Ozaniqui Colar

**O FANTÁSTICO E O GROTESCO FEÉRICO NAS OBRAS DE
EDGAR A. POE**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2023

C683f Colar, Lara Ozaniqui
O fantástico e o grotesco feérico nas obras de Edgar A. Poe / Lara Ozaniqui Colar. -- São José do Rio Preto, 2023
113 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

1. romantismo. 2. contos de fadas. 3. fantástico. 4. grotesco. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Lara Ozaniqui Colar

**O FANTÁSTICO E O GROTESCO FEÉRICO NAS OBRAS DE
EDGAR A. POE**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP – Câmpus de Araraquara

São José do Rio Preto
7 de março de 2023

Aos grandes precursores do mágico que existe em mim: meu pai Carlos e minha mãe Dagmar.

Para muitos, seriam prateleiras empoeiradas de um sebo, mas para a pequena leitora, que já existia em mim há muitos anos, eram mundos a serem desbravados, junto de meu pai.

Para minha mãe, que transmitiu o seu amor pelas Letras e passava momentos lendo livros para mim, cultivando sonhos e mundos mais fantásticos.

Ao meu marido, Mauricio, pela força digna de um cavaleiro dos contos de fadas.

Para a minha princesa, Liz. Espero que um dia possa admirar os contos de fadas tanto quanto eu.

AGRADECIMENTOS

Aos queridos professores Alvaro Luiz Hattner e Márcio Scheel, pelo apoio durante a escrita desta dissertação.

Em particular, ao professor Márcio Scheel, por me permitir dar continuidade a um tema tão apaixonante, cultivado desde os tempos de minha graduação. Suas aulas foram importantíssimas para despertar meu interesse pelo Romantismo.

Hoje, como professora, espero estimular meus alunos na busca pelo conhecimento, assim como ambos fizeram.

À Karin Volobuef, que gentilmente nos forneceu várias de suas obras para que pudéssemos tornar essa dissertação ainda mais especial.

Os que questionam são sempre os mais perigosos. Responder não é perigoso. Uma única pergunta pode ser mais explosiva do que mil respostas.

Jostein Gaarder (1995, p. 83)

RESUMO

Este estudo analisa, por meio de uma perspectiva comparativa, a presença de elementos fantásticos e grotescos nas obras dos irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), nos primórdios do Romantismo na Alemanha, e, anos depois, nos contos de Edgar Allan Poe (1809-1849), nos Estados Unidos. Como a obra de Poe figura alguns dos princípios elementares do Romantismo, sobretudo certos traços inspirados nos elementos do “Sturm und drang”, o Pré-romantismo alemão, pressupõe-se que ele teve, direta ou indiretamente, contato com as obras precursoras dos Grimm, e que isto o tenha inspirado em algumas de suas narrativas. Os contos de fadas foram compilações realizadas pelos irmãos como forma de demonstrar seu nacionalismo durante uma época de conflitos na antiga Alemanha. Eles circularam, inicialmente, como parte do patrimônio oral e folclórico da Idade Média europeia e da cultura alemã. Após perceber o crescente aumento da leitura voltada para as crianças, Wilhelm Grimm reviu as edições seguintes de seus contos e descartou parte do grotesco. Entende-se por grotesco a existência de um elemento literário que, através da deformidade, assume todas as formas englobadas no conceito de feiura, e que geralmente é contrastado com o belo (o sublime) na Arte. Além disso, identifica-se, tanto nos Grimm quanto em Poe, um outro elemento literário, conhecido como o fantástico, que diz respeito ao plano da ficção, ou seja, manifesta-se, muitas vezes, por meio de narrativas “misteriosas” como as de Poe, ou por meio de “transferências para outros mundos” (CESERANI, 2004) que os contos de fadas provocam no leitor. Foram analisados alguns contos de Poe que exploram, de diferentes maneiras, os aspectos do fantástico e do grotesco, em especial, “A máscara da morte rubra”, “A ilha da fada” e “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”. Poe emprega elementos fantásticos e grotescos e os remodela, ao elaborar uma forma de expressão literária inovadora, considerando o impacto que os contos deveriam despertar em seus leitores.

Palavras-chave: Romantismo. Contos de fadas. Fantástico. Grotesco.

ABSTRACT

This study analyzes, through a comparative perspective, the presence of fantastic and grotesque elements in the works of the brothers Jacob Grimm (1785-1863) and Wilhelm Grimm (1786-1859), in the early days of Romanticism in Germany, and, years later, in the tales of Edgar Allan Poe (1809-1849), in the United States. As Poe's work represents some of the elementary principles of Romanticism, especially certain traits inspired by the elements of "Sturm und drang", the German Pre-Romanticism, it is assumed that he had, directly or indirectly, contact with the precursor works of the Grimms, which inspired him in some of his narratives. The fairy tales were compilations made by the brothers as a way of demonstrating their nationalism during a time of conflict in Germany. Initially, they circulated as part of the oral and folkloric heritage of the European Middle Age and German culture. After noticing the growing increase in reading aimed at children, Wilhelm Grimm reviewed the following editions of his tales and discarded part of the grotesque. Grotesque is understood as the existence of a literary element that, through deformity, assumes all the forms encompassed in the concept of ugliness, and which is generally contrasted with the beautiful (the sublime) in Art. In addition, in both Grimm and Poe, another literary element is identified, known as the fantastic, which concerns the level of fiction, that is, it often manifests itself through "mysterious" narratives such as Poe's, or through "transfers to other worlds" (CESERANI, 2004) that fairy tales provoke in the reader. Some short stories by Poe that explore, in different ways, aspects of the fantastic and the grotesque, were analyzed, in particular, "The Masque of the Red Death", "The Island Of The Fay" and "Hop-Frog; Or, the Eight Chained Ourang-Outangs". Poe employs fantastic and grotesque elements and remodels them, by elaborating an innovative form of literary expression, considering the impact that short stories should awaken in their readers.

Keywords: Romanticism. Fairy tales. Fantastic. Grotesque.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O ROMANTISMO.....	15
2.1	Breve contextualização histórica e características gerais.....	15
2.2	O Romantismo na Alemanha, os contos de fadas e os Irmãos Grimm	19
2.3	Edgar Allan Poe: o gênio mal compreendido	28
3	O GROTESCO	35
3.1	Aspectos gerais sobre o grotesco.....	35
3.2	Abracadabra: a bruxa má dos contos	47
3.3	O papel do diabo nas narrativas grotescas	54
4	O FANTÁSTICO MARAVILHOSO E O ESTRANHO DE EDGAR A. POE	62
5	A INFLUÊNCIA DOS CONTOS DE FADAS DOS IRMÃOS GRIMM NAS NARRATIVAS DE EDGAR A. POE E ANÁLISE COMPARATIVA	74
5.1	“A máscara da morte rubra”	78
5.2	“A ilha da fada”.....	92
5.3	“Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”	100
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

O Romantismo, movimento literário iniciado na Europa, estendeu-se por vários países. Suas raízes ainda hoje são consideradas referências para determinados escritores modernos como Franz Kafka (1883-1924), por exemplo.

Jacó Guinsburg (2008) explica que um dos gêneros favoritos dos românticos, com ênfase à Alemanha, no início do século XIX, foi o conto de fadas. De um forte sentimento de coletividade e patriotismo advindos do espírito rebelde do movimento romântico, desde o início relacionado à noção de *Volksgeist* (espírito do povo), desenvolvidos a partir dos ideais de Herder (1744-1803), os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) encontraram formas de disseminar a sua cultura por meio do saber popular e de pesquisas relacionadas ao seu folclore. Os dois autores deram origem, em 1812, ao primeiro volume de sua obra principal, intitulado *Kinder- Und Hausmärchen* (*Contos de fadas para o lar e as crianças*). Três anos depois, em 1815, publicaram o segundo volume, adicionando mais de setenta contos à obra.

Esses contos maravilhosos – ou contos de fadas – cumpriram muito bem o seu propósito, revelando ser, ainda hoje, devido à sua estrutura interna, uma forma literária que resiste à ação do tempo, segundo constata Nádja Gotlib (2004), sem que percam sua essência, pois são repletos de significações com um fundo familiar característico. Alguns estudiosos, como Karin Volobuef, apontam a importância da distinção entre os contos de “fadas populares” (folclóricos), que surgiram inicialmente no seio do povo antigo e eram transmitidos oralmente e os “contos de fadas literários”, como os dos Grimm, por exemplo, que foram originados a partir dessas narrativas, porém com um maior rebuscamento quanto à sua escrita e composição. Devido a essa característica, é importante salientar que os contos dos irmãos foram modificados, no decorrer do tempo, por vários tradutores/editores, inclusive pelos próprios Grimm, em uma tentativa de amenizar a crueza de certos acontecimentos e o grotesco presentes em seus enredos. Esse elemento, muitas vezes sádico, ora “estranho” e “perturbador”, situa-se historicamente na segunda fase do período romântico, dadas as circunstâncias deste ser um movimento literário confluyente quanto às suas manifestações artísticas. Havia caos na sociedade: países reivindicavam sua independência, conflitos ocorriam em diversos setores, e o desemprego era cada vez mais acentuado durante os primórdios da Revolução Industrial na Europa. A “Era das luzes” (Iluminismo) havia terminado e, concomitantemente, surgiam embates sociais e políticos.

No período nomeado “ultrarromântico”, o indivíduo vivia em uma dualidade moderna – conflitos sociais, progresso, desenvolvimento técnico e decadência do final do século – e sua sensibilidade se tornava conflitante – o “Eu” passou a negar aquele mundo que o negava. Surgia uma espécie de repúdio à sociedade tão contraditória e injusta, sentimento fortalecido na intensa produção de obras literárias, de escritores como Lord Byron (1788-1824), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Charles Baudelaire (1821-1867) e Edgar Allan Poe (1809-1849). Nos contos dos Irmãos Grimm – e nos contos de Poe – inspirados pelo sentimento de decadência –, o “diabo” (o mal) surge como personagem central das narrativas. Sua representação literária passa a um patamar exclusivo quanto aos períodos literários anteriores, até então muito fortemente marcados pelo protestantismo, puritanismo e catolicismo, ao contrapor-se, em igualdade, aos princípios do bem e da boa conduta, exigidos, por influência religiosa, para a vida social. O uso da figura do demônio, dentre outras que remetem à ideia do mal, do vício e do horror, revela um característico elemento literário muito utilizado no período ultrarromântico: o grotesco.

Tanto nas obras dos Irmãos Grimm quanto nas de Poe, identificam-se elementos pertencentes ao universo do fantástico e do grotesco. O grotesco surgiu em meio às manifestações artísticas da Idade Média, no fim do século XV, na Itália, momento em que o sublime passou a ser, segundo Victor Hugo, “rodeado de todos os grotescos” (2010, p. 26). Surgiu com a finalidade da criação de um contraste, como se observa, por exemplo, na técnica artística do jogo entre sombra e luz e nas representações do divino (sublime) e do diabólico (grotesco), presentes em pinturas como a obra *Juízo universal*, do aclamado pintor italiano Michelangelo (1475-1564). Victor Hugo (2010) considera que o grotesco é o divisor entre a arte antiga e a moderna, pois também se manifesta, algum tempo depois, na literatura romântica, como “criador do disforme, do horrível, do cômico e do bufo” (p. 25).

Em *O grotesco* (1986), Wolfgang Kayser explica que esse elemento literário pode ser considerado uma “estrutura” que representa um “mundo estranho”, e que, acima de tudo, sua configuração “é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (p. 161). É também “[...] [o] contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (p. 56). Também é importante ressaltar a obra do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, pois ele é considerado fundamental ao se pensar a utilização do grotesco e do fantástico nas narrativas românticas. O americano Edgar Allan Poe reconhecia o trabalho de Hoffmann, porém defendia que esse aspecto de horror e deformidade pertencia à alma do escritor, e não somente à Alemanha, como tanto se atribuía na época. Poe, assim como faz Hoffmann, usualmente emprega o grotesco; todavia, por meio de sua originalidade, de acordo com Kayser (1986), cria

uma divisão do grotesco em dois planos: um para indicar uma situação concreta, outro para designar o teor das suas histórias pertencentes ao horripilante.

Poe não censura ou dosa a quantidade de grotesco em suas obras. Muitas vezes, com seu tom sarcástico, ironiza as personagens conhecidas desses “contos maravilhosos”, como o insolente “Rei Peste” e sua trupe em um banquete regado a vinho; o infeliz “Príncipe Próspero”, vitimado pela personificação da Morte a caráter, em “A máscara da morte rubra”; ou o outro caricato “Rei” que se gaba de ter um bobo da corte, semelhante ao “Príncipe Sapo” em seu saltitar perturbador em “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”. O autor, metaforicamente ou não, emprega outros elementos, não necessariamente grotescos, advindos de obras da cultura/tradição europeia e germânica, como castelos, duques, fadas, donzelas isoladas em torres (Rapunzel), ambientes ostentosos, bailes, festas à fantasia, florestas, montanhas, entre outros.

Esses elementos, empregados por Poe em suas criações, dão um tom totalmente único às suas obras, pois advêm de diversos tipos de referências literárias que constituem o denso arcabouço do escritor. Desse modo, como apresentado acima, podem ser encontrados, em suas composições, artifícios pertencentes ao âmbito do grotesco e do perturbador, assim como nos contos de fadas literários dos Irmãos Grimm. Além disso, pode ser identificado um outro elemento literário, sem o qual não existiria o mundo encantado dos contos maravilhosos, nem os bailes e banquetes compostos pelas figuras surreais de Poe: o sobrenatural. Quando utilizado nessas narrativas, ele nada mais é do que a expressão do fantástico.

Tzvetan Todorov, um dos principais teóricos que explora o tema do fantástico, em *Introdução à literatura fantástica* (2004), afirma que ele “[...] permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente” (p. 50). Isso quer dizer que o fantástico seria aquilo que vive somente no plano literário e, para que seja dada sua condição expressiva, deve existir a crença, o reconhecimento pelo leitor de que os artifícios sobre-humanos presentes na narrativa pertencem ao plano do imaginário, do inexplicável, sem que haja nenhuma possível conexão com fatos verídicos. O fantástico, segundo Todorov (2004), pode ser classificado em vários subgêneros: o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso e o maravilhoso puro. Acercando-se, nesse momento, apenas do material de análise de nossa pesquisa – alguns contos dos Irmãos Grimm e de Edgar Allan Poe, que serão mencionados adiante – os de fadas estariam no âmbito do “maravilhoso puro”, e os de Poe seriam pertencentes ao “estranho”.

Os contos de fadas são assim classificados porque em suas narrativas existe a ausência do questionamento sobrenatural, o que passa certa credibilidade ao leitor, sem que ele sinta a

necessidade de questionar os fatos apresentados pela história. Os contos de fadas, não tendendo a causar qualquer reação particular, geralmente transportam o leitor para um mundo sem nenhuma conexão com o plano da realidade, sem tempo – “era uma vez” – e espaço – “em um lugar distante” – definidos. Já Edgar Allan Poe é classificado como pertencente ao domínio da subcategoria do “estranho”, e não exatamente ao fantástico puro, como conceitua Todorov (2004), pois geralmente nos apresenta a narrativa em primeira pessoa (narrador personagem) e cria dúvidas sobre o que é fato ou sobrenatural, e o leitor tende, em uma primeira instância, a procurar explicações racionais quando Poe não as apresenta na própria história. Essa é uma das características que Poe mais preza em suas produções: o efeito de ambiguidade que seus textos produzem em quem os lê; ou seja, o escritor intencionalmente instiga cada leitor a uma interpretação diferente. Por meio de construções bem elaboradas, cada componente da narrativa é pensado minuciosamente, geralmente tendendo a contribuir para um ápice (o clímax), ou seja, um momento marcante, denominado como “unidade de efeito” por Poe em *Filosofia da composição* (2008) – ou seja, com “[t]rata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos”, nas palavras de Gotlib (2006, p. 35).

Discorrendo ainda sobre a conceituação do fantástico de Poe, Remo Ceserani (2006) discorda de Todorov (2004) quanto à inclusão de Edgar Allan Poe apenas no âmbito do “estranho”, visto que, segundo ele, o americano mudou gostos literários e introduziu novas formas ao fantástico. Ricardo Araújo (2002) argumenta a respeito da constante busca do escritor por fatores que evocavam uma espécie de “fuga da realidade” ao dizer que, “[p]ara Poe o fantástico, a fantasia, a mentira, a burla, o logro, a trapaça (*Diddling*) eram uma forma de escapar da clausura do realismo, do cerco da realidade ante a obra estética” (p. 88).

Dessa forma, subjetivamente ou não, Edgar Allan Poe nos aloca, se o leitor assim permitir, em um “mundo de fantasia”, no qual há algo de semelhante às obras de Jacob e Wilhelm Grimm. Portanto, nosso problema de pesquisa consiste na compreensão do modo como Poe preserva certos traços característicos, tais quais aqueles encontrados nos contos de fadas literários dos Grimm, acentuando a atmosfera romântica, muitas vezes mórbida e perturbadora, por meio das situações e representações grotescas.

Dentre toda a obra de Poe, serão analisados, mediante uma metodologia teórico-comparativa, os contos “A máscara da morte rubra”, “A ilha da fada” e “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”. Demais contos, tais como “O gato preto” e “Silêncio – uma fábula”, serão mobilizados quando necessários. Na análise dessas três principais narrativas, serão explorados alguns contos dos Irmãos Grimm, por exemplo, “A gata borralheira”, “Branca de neve”, “Bela adormecida”, “O rapaz que não sentia calafrios”, “O príncipe sapo”,

“Chapeuzinho vermelho”, “Rapunzel” e “Rumpelstichen”, entre outros que julgarmos pertinentes.

Buscamos, então, responder de que forma o fantástico e o grotesco presentes nos contos dos Grimm influenciaram Poe e foram por ele recriados, a partir dos estudos como *Do grotesco e do sublime* (2010), de Victor Hugo; *O grotesco* (1986), de Wolfgang Kayser; *O infamiliar* (2019), de Sigmund Freud; *O fantástico*, de Remo Ceserani (2006); e *Introdução à literatura fantástica* (2004), de Tzvetan Todorov. A respeito de Edgar A. Poe, será utilizada a obra *Edgar Allan Poe: um homem e sua sombra* (2002), de Ricardo Araújo. Ademais, quanto ao trabalho dos Irmãos Grimm, serão referidos estudos de Karin Volobuef como *Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa* (2007), *Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas* (2011) e *Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária* (2013), assim como *A psicanálise dos contos de fadas* (2020), de Bruno Bettelheim; *Os contos que brotam nas florestas* (1997), de Katia Canton; e *O conto de fadas* (2008), de Nelly Novaes Coelho, obras pautadas por uma perspectiva freudiana, mediante os estudos de caso *O homem dos lobos* (2016) e *O infamiliar* (2019).

Para tanto, apresentaremos inicialmente uma síntese do Romantismo em seu contexto geral (teórico e artístico), com ênfase na Alemanha dos Irmãos Grimm e, posteriormente, nos Estados Unidos de Edgar Allan Poe. Abordaremos o movimento desde a sua concepção inicial na Alemanha, partindo do *Sturm und Drang* até sua fase posterior, na América do Norte. Ressaltaremos também que, em cada um dos países analisados, o Romantismo manifestou características similares, porém particulares: tudo estava relacionado ao contexto histórico-social e político específico de cada região. O Romantismo, sobretudo, foi uma forma de externalizar a reação diante das grandes mudanças, tais como a Revolução Industrial. Criado pelo povo como forma de expressão, esse movimento deu voz a todas as classes sociais, fato importante para a compilação dos contos dos Irmãos Grimm. Anos depois, fez o mesmo com os Estados Unidos, onde adquiriu novo contorno, ao representar um país emergente, que já não mais queria estar à sombra dos seus antepassados europeus.

Em sequência, faremos uma síntese sobre o elemento grotesco e especificaremos algumas das suas características e manifestações nos contos de fadas literários dos Grimm e na obra de Poe. Também analisaremos a presença de duas personagens comuns nas narrativas dos autores analisados: a bruxa e o diabo. Partiremos do contexto histórico para apresentar certas características atribuídas à personagem feminina. Em relação ao diabo, iniciaremos com suas descrições e aparições como um anjo sublime, culminando na associação de sua figura ao grotesco e ao medonho, que ainda povoa a imaginação dos povos.

Também versaremos sobre a manifestação do fantástico na literatura em seu contexto geral e, em seguida, nas obras dos autores referidos. Partiremos da concepção Todorov (2004) acerca do fantástico para suscitarmos certas teorias que julgamos serem pertinentes à nossa análise, e exploraremos o viés do maravilhoso dos contos de fadas e do estranho de Edgar A. Poe. Apontaremos, mediante a “angústia da influência” de Harold Bloom (1973) e a psicanálise de Sigmund Freud (2016; 2019), alguns aspectos que podem subsidiar as nossas comparações entre a obra romântica dos Grimm e a de Poe, concluindo nossa pesquisa com a análise de três contos do autor americano: “A máscara da morte rubra”, “A ilha da fada” e “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”.

2 O ROMANTISMO

2.1 Breve contextualização histórica e características gerais

No que diz respeito aos movimentos artísticos e literários originários do Ocidente, diante do progresso e desenvolvimento técnico da sociedade, nitidamente o Romantismo teve ênfase quanto à consciência humana, sua autoafirmação perante esse novo contexto. O romântico compreende o seu papel histórico-social, sendo que: “[...] Desde o gótico, o papel da sensibilidade não tinha recebido um impulso tão forte, e o direito do artista de seguir a voz de seus sentimentos e sua disposição individual nunca foram provavelmente acentuados de maneira tão incondicional” (HAUSER, 1998, p. 180).

Em termos temporais, poder-se-ia dizer que o Romantismo se situou, segundo Adilson Citelli (1993), aproximadamente entre “o final do século XVIII e meados do século XIX” (p. 6). Sucedeu o período correspondente ao “Século das Luzes”, momento em que o homem versava que absolutamente tudo poderia ser explicado pela razão, pelo conhecimento científico e pelo pensamento sistemático, como se vê na filosofia de Kant, por exemplo.

Período tão turbulento e intenso na história da Arte, o Romantismo é categorizado como uma “revolução” (FERBER, 2010, p. 131), mas, a nosso ver, em consonância com Guinsburg (2008), seria também escola, tendência, forma, estado de espírito, sobretudo um fenômeno histórico e sociocultural. Dentre os demais períodos artísticos, tem características iminentemente jovens, como emoções profundas, sensibilidade à flor da pele, fervor pela justiça e desprezo ao capitalismo. Essa mescla de sentimentos algumas vezes tão contraditórios, como o clamor ao sublime, outras vezes ao grotesco, os momentos de alegria, outras vezes a fascinação pela morte, descrevem bem os pensamentos e comportamentos de um adolescente: intenso, sonhador e desejoso de mudar a realidade ao seu redor. Essas características do período não lhe são atribuídas erroneamente, pois parte da corrente romântica era formada pelos mais novos, que, sentindo-se por vezes marginalizados e excluídos durante o vigor do Iluminismo, encontraram acolhida nos veios revolucionários românticos, características que aprofundaremos a seguir.

Nesse cenário, a sensibilidade do homem não foi descartada como algo instável e incerto, mas vista como essencial à sua existência, parte do todo, o Eu. Além disso, a ideia de uma evolução mental e espiritual com ênfase na história humana e artística dá mais clareza aos ideais românticos. O misticismo, que foi tão sufocado durante o Renascimento, retorna com novas raízes, assim como a manifestação do gótico, do grotesco e do fantástico na literatura. A

tradição popular, o folclore, as literaturas nacionais passam a integrar o conceito de “intenção artística” ou “*Kunstwollen*” (HAUSER, 1998, p. 185). Em outras palavras, para o romântico, a intencionalidade ou essência de um conceito somente poderiam ser definidas por meio da análise de seus precedentes históricos, com o objetivo de encontrar a mais pura e real intenção. Essas premissas tão inovadoras à época eclodiram como um verdadeiro renascer do homem em pleno século XVIII.

Por meio da literatura, essa geração propagou, inicialmente, por toda a Europa, os seus valores. Com o progresso e o avanço das grandes cidades, mais pessoas estavam tornando-se letradas e a leitura passa a não ser mais somente privilégio da nobreza, da aristocracia ou das elites econômicas. Os folhetins popularizam-se, pois, devido a seu material e sua produção em larga escala, era muito mais fácil e acessível a todos os bolsos do que um livro. Dessa forma, mediante as palavras, os ideais românticos foram se disseminando até abrangerem a maior parte do mundo ocidental, prestigiando cada vez mais o escritor romântico.

Por vezes (e erroneamente) o período é definido somente pelo uso de mecanismos artísticos e literários referentes ao excesso da emoção. É importante salientar, que, apesar de característica importante em suas obras, nem sempre é regra a presença do exagero emocional e de tantas características extremas da sensibilidade humana. É possível referir-se então, segundo Citelli (1993), a diversos romantismos, cada um em sua forma e grau correspondente, alguns autores perceptivamente buscando o equilíbrio entre a razão e o sentimento, relacionando-se à literatura orgânica, identificada nas concepções do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775-1854), enquanto que, para outros românticos, a racionalidade deveria ser voltada para a expressão máxima do interior do poeta, do seu subjetivo, ou seja, das suas sensações, dispensando qualquer busca do “gênio” criador por equilíbrio.

Explorando brevemente o conceito de gênio criador romântico, ele se vincularia à ideia da criatividade, em que o poeta romântico não deveria partir da simples imitação de seus antecessores, mas, sim, originar algo novo, transcendendo metafisicamente por meio dos conhecimentos já existentes, aspirando à criação de algo único e especial, como é o caso de Poe. Ou seja, ele extravasa todos os limites, leis e regras impostas e herdadas, pois o que impera ao gênio romântico é a infinidade de possibilidades de criação oriundas de sua imaginação, a qual lhe permite

[...] jogar com todas essas categorias simultaneamente num mundo de elfos, anões, gigantes, ninfas, ondinas, duendes, revogando a gravidade, pondo os

humanos a andar pelos ares, fazendo *science-fiction* e dando rédeas ao fantástico com a ousadia que sua imaginação criativa lhe permitir (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 286).

A idealização e a busca do texto ideal pelos românticos não abordavam apenas temas ligados aos sentimentos e onirismo como se pensa, mas também revoluções, críticas sociais, econômicas e muitas vezes até mesmo a própria ciência, como nos sonetos de Poe “À ciência” ou “Eureka”. Essa heterogeneidade entre os temas e as doses de emoção e razão de diferentes poetas românticos é corroborada por Gomes (1956).

Aliás, o que torna verdadeiramente impossível resumir o romantismo é que cada romântico era um mundo à parte, se bem que cada um deles obedecesse a uma tendência coletiva, dirigida para a libertação de alguns preconceitos tenazes, relacionados com a moral, a política ou a estética (GOMES, 1956, p. 16).

Em outras palavras, a postura romântica revolucionária e inovadora aludida acima, também tão característica do período, advém de diversos acontecimentos que despertaram tais sensações no “Eu” romântico como a Revolução Francesa (1789), as invasões napoleônicas, a Revolução Industrial (1750) e a ascensão da burguesia. As premissas de igualdade, individualidade e liberdade surgiram em um cenário no qual os moldes medievais já não serviam mais, o povo estava insatisfeito com a divisão de classes, a extrema miséria e a ameaça constante da invasão de outros países. Era necessária uma inovação, que permitisse a união entre a nação, a valorização do sujeito e de seus valores, visando maior autonomia, de forma a diminuir a desigualdade e as injustiças sofridas por tantos séculos.

Ao lutar por tais valores, o romântico se depara com a ascendência dos ideais burgueses na sociedade e, dessa forma, as antigas premissas de equidade pelas quais lutaram tanto, acabam decaindo, pois a distinção econômica e social se acentuava cada vez mais, enquanto o ideal humano se tornava medíocre e banal. O sentimento do romântico vem desse desencanto, dessa luta perdida, que emerge durante o Pré-romantismo. Sentindo-se, então, revoltado, por tantas vezes excluído e marginalizado, o enfoque sentimental desse sujeito passa a ser a luta diária entre o “eu” interior e esse mundo burguês das aparências, em uma convivência degradada, coexistindo, entre os dois, um desajuste histórico-social.

Dessa realidade advêm sentimentos pessimistas, profundos, melancólicos e que exaltam muitas vezes a morte como possível fuga dessa inadequação. A imaginação é o refúgio do poeta romântico, uma espécie de casulo que o conforta e resguarda dos problemas e futilidades mundanos. Dito de outro modo, ele encontra, na literatura, uma forma de expressão sem pudores

ou limitações, por meio da abrangência da linguagem e seus artifícios. Não existem regras ou limites nesse mundo, pois o fluir de ideias e sentimentos, antes reprimidos, se tornam poéticos, emergindo do interior do homem. Trata-se de sentimentos tão naturais e puros quanto a própria natureza (fauna e flora). Essa descrição da subjetividade do poeta romântico originou o que Hauser (1998) entende por “ocasionalismo do romantismo”.

[...] Substituiu a experiência do mundo pela auto experiência, e finalmente sentiu que a atividade espiritual, a corrente de pensamentos e sentimentos e a passagem de um estado anímico a outro eram mais reais que a realidade exterior. Considerava o mundo simplesmente como matéria prima e substrato da própria experiência, e o utilizava como pretexto para falar de si mesmo” (HAUSER, 1998, p. 198).

Sentimentos anímicos, como o “amor”, caracterizado muitas vezes por não ser correspondido, expressa-se por meio de uma expressão neoplatônica, ou seja, de um distanciamento entre sujeito e objeto de desejo. Melhor dizendo, a idealização amorosa ou a contemplação eram preferíveis aos românticos por alcançarem um estado de graça espiritual e virtuosidade, favorável à criação de sua poética, lugar onde o mundano já não poderia os alcançar tão facilmente. Seria muito mais depreciativo e limitador viver em um plano físico e moral, sendo que, no plano espiritual e particular, as chances de decepção, teoricamente, teriam de ser menores, não obstante ainda mais intensas em sua eclosão, como por exemplo, para o personagem Werther de Goethe.

Esse conjunto de sentimentos e acontecimentos, tão intensos e melancólicos, originou o que os românticos chamariam mais tarde de o “mal do século”: junção de emoções à flor da pele, dualismo entre bem e mal, a *Weltschmerz* (dor do mundo), que muitas vezes os impactavam de tal forma que não se sentiam apenas doentes, mas, sim, parte da própria doença que infestava todo um tempo, levando consigo também o negativismo, o rancor, a solidão, isto é, a máxima expressão da escuridão nos pensamentos humanos, parte de sua repulsão. Outra possível fuga da realidade romântica estava no retorno ao passado, lugar ideal e idealizado para a realização de suas utopias, pois, neste regresso (*déjà vu*), o homem se libertava do supérfluo e retornava às suas essências, às suas raízes.

A atmosfera medieval, avultada mais tarde nos contos de fadas, desempenha um forte papel nas ambientações românticas. Dentre as diversas possíveis origens etimológicas de “Romantismo” e suas variantes pode-se considerar que a palavra “[...] romântico é derivada do substantivo *romaunt*, que indica os romances medievais de cavalaria” (CITELLI, 1993, p. 76). A ideia do percurso do herói, a busca por algo idealizado, a árdua saga em um mundo repleto

de desafios, onde imperam fortes valores sociais, morais e místicos, conquistaram a adesão romântica. Por essas razões, Carpeaux (2008) sublinha que “[...] a Idade Média é glorificada; épocas pós-medievais são escolhidas só para descrever, com nostalgia, a derrota e o desaparecimento de tradições veneráveis” (p. 163).

O homem romântico é consciente de seus valores e aptidões, é reflexivo e crítico. Ele mergulha no submundo da escuridão, do desconhecido, do eterno e intangível e retorna ao real. Esses regressos e ilusões tornam-se, de certo modo, mais viciantes que o ópio, de modo que o poeta cada vez mais volte para essas instâncias como saída de seus problemas, tornando-se, com isso, recôndito. Em muitos momentos, percebe-se como um outro ser, um duplo, estranho a descobrir-se ou estranhar-se, como em “Willian Wilson” de Edgar A. Poe. Esse estranhamento de si mesmo é resultado da compreensão romântica de que a complexidade psicológica é o que nos caracteriza. Essa, aliás, é uma peculiaridade levada pelos autores do período para o interior de suas obras, nas quais o emergir do inconsciente é o elemento central dos conflitos profundos do indivíduo, o mesmo inconsciente tantas vezes ignorado ou refutado e que, mais tarde, seria explorado por Sigmund Freud. Segundo Bornheim (2008), o inconsciente, para o romântico, é “[...] zona obscura que deve ser explorada, pois ela é a zona original, raiz coincidente com o divino, verdade última e ponto de partida do homem”. (p. 82).

Em síntese, a figura divina é convertida em poeta, e os românticos coexistem com esse deus, do plano desconhecido, que criara a natureza e sua perfeição artística, seu objeto de inspiração. Existe um confluir entre homem e Deus, céu e terra, pois, os poetas, ao contemplar criações tão puras e divinas, convertem-se em seu próprio deus, equiparando-se a uma espécie de deidade da “poética individual” (HAUSER, 1998, p. 226), ao mesmo tempo em que se rebelam contra o Deus tirano e injusto do Antigo Testamento.

2.2 O Romantismo na Alemanha, os contos de fadas e os Irmãos Grimm

Historicamente, daremos mais ênfase ao romantismo alemão em relação ao americano pois ele está ligado aos primórdios do movimento. Primeira a utilizar o termo “romântico”, ao se referir a um estado de espírito, em 1796, a Alemanha é considerada um dos berços do período, ou seja, o “mais rico de todos os romantismos” (BORNHEIM, 2008, p. 75), com características relativamente distintas quando comparada aos demais países europeus em que a manifestação romântica estava em ascensão, como a França e a Inglaterra. Dada essa notória manifestação literária, a Alemanha exerce, na visão de Rosenthal (1968, pg. 12), “[...] o papel de um sismógrafo, a revelar as agitações internas e externas”.

Entretanto, antes nos atentaremos ao movimento que deu origem aos valores pré-românticos na Alemanha, chamado “Tempestade e Ímpeto”, cuja denominação deriva de uma peça, publicada em 1776, de Friedrich Maximilian Klingler. A atenuação dos sentimentos pelos iluministas em prol de um mundo racional e objetivo só fez inicialmente com que um grupo de poetas trouxesse com mais força a sua emoção, antes desvalorizada e reprimida. Esses jovens clamavam “a liberdade em um sentido tríplice: político-social, ético e estético” (ROSENTHAL, 1968, p. 65).

O romantismo germânico do *Sturm und Drang* era muito mais rebelde do que em outras nações, tendo em vista que as formas sociais convencionais já não satisfaziam mais as necessidades espirituais dessa nova geração, segundo Hauser (1998, p. 205). Tal movimento tinha por vezes caráter nacionalista, coletivo, anárquico e popular como forma de respostas às invasões napoleônicas, atributos da nova geração de poetas. Alguns dos principais representantes desse momento foram Johann Christoph Friedrich Von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder e Gotthold Ephraim Lessing.

Brevemente contextualizando, naquele período, as guerras napoleônicas estavam ameaçando vários reinos europeus, e dentre eles, a Prússia, onde atualmente se encontra o território alemão e outros países. Segundo Martin Kitchen (2012, p. 9), em 17 de outubro de 1805, Napoleão teve grande vitória sobre o território austríaco, na batalha de Ulm. De acordo com Ferber (2010, p. 102), o território hoje correspondente à Alemanha por muito tempo foi fundamentado nas leis do Estado romano. Com isso, “[...] a ideia de uma nação alemã mal existia”. Assim, com a derrota da Áustria, que regia o Sacro Império Romano Germânico, esse então foi dissolvido em 1806, assim como alguns dos estados que se localizavam ao sul da Alemanha, ao serem reorganizados na Confederação de Reno. Porém, o reino de Brandemburgo-Prússia não aceitou muito bem o domínio francês, o que ocasionou a batalha de Jena e Auerstedt em outubro do mesmo ano. Com a divisão do território alemão e devido a inúmeras guerras, a economia da Alemanha estava em colapso. Alguns intelectuais românticos da época divulgavam seus ideais ao povo alemão almejando que se libertassem da influência estrangeira, ou seja, se modernizassem e recuperassem sua identidade própria. Devido a esse ímpeto nacionalista, várias mudanças foram favorecidas como, por exemplo, o abandono do sistema feudal ainda vigente em algumas regiões, a reforma que prezava maior democracia do povo e a implantação de uma educação que fosse norteadas não mais pelos preceitos do Estado, mas sim pelas escolhas do próprio indivíduo. A liberdade do domínio napoleônico veio somente a partir da batalha ocorrida em 1813, quando seus exércitos sofreram uma grande derrota. Após algum tempo, em declínio, Napoleão abdicou do seu cargo e a Alemanha, que sofrera por muito

tempo o domínio da França, retoma o conceito de *Volk*, uma unificação que se consolida na criação do Império Alemão, em 1871.

Goethe, com sua obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), marco narrativo do *Sturm um Drang*, “[...] emprestou um ‘efeito mágico’ à palavra, tornando mais jovem a língua alemã” (ROSENTHAL, 1968, p. 71). Ela foi responsável por propagar os ideais pré-românticos por toda a Europa (*Werthérisme*). Para aqueles que desconhecem a obra, o romance é estruturado por cartas escritas pelo personagem Werther, ao expor alguns acontecimentos amorosos sob sua percepção emocional, culminando em um fim trágico, ao não ser correspondido por Carlota, objeto de sua paixão. Influenciando modismo da época, principalmente entre os mais jovens, essa história tragicamente levou muitos ao suicídio. Nesse sentido, trazemos à baila o conceito de “febre wertheriana” na visão de Carlos Dante de Moraes (1956):

A emoção de tais romances difunde-se na atmosfera psíquica com uma força virulenta de contágio. Quem não se recorda a ‘febre wertheriana’? Houve suicídios numerosos em que o triste herói era encontrado morto, tendo no bolso um exemplar do ‘Werther’; passou-se a usar um perfume chamado ‘Água de Werther’; sob os salsos chorões, instalaram-se ‘urnas de Werther’; retratos de Carlota e Werther se estamparam nos leques, nos cintos e outros objetos; os jovens entraram a vestir o traje de Werther, o mesmo de Goethe ao chegar a Weimar: fraque azul e calça amarela ... (p. 29).

Assim como Goethe, que exerceu grande influência nos poetas românticos, por meio das obras de Jean Jacques Rousseau e Herder (coletânea de “Canções populares”), acentua-se ainda mais a tendência do Romantismo alemão ligada ao primitivo, às raízes populares, nas quais a natureza ou o solo tornam-se uma espécie de patrimônio artístico e literário que inspira e faz do poeta um homem melhor, longe das contaminações da vida e dos problemas decorrentes de valores capitais. Local do “bom selvagem” rousseauiano, a natureza é utilizada como espaço místico, refúgio relacionado ao puro, em contraposição à cidade, considerada um espaço impuro e transgressor de almas. Consoante Rosenthal, nas obras literárias, a ambientação de florestas e bosques encantados seria parte de “[...] uma tentativa de restabelecer a conexão entre a literatura do passado e a vida alemã da época”, voltados para o estabelecimento de uma “consciência histórica” (1968, p. 95).

A grandeza do homem, do gênio do Romantismo alemão, consiste na expressão genuína de seus sentimentos, que o inspiram em busca de uma verdade, a sua própria, para a criação absoluta. O poeta era “[...] atraído por crianças puras, mulheres ingênuas, camponeses simplórios, os primeiros seres humanos, os gregos de Homero, os velhos germanos ou os gênios

naturais”, aponta Rosenthal (1968, p. 66). Todos são considerados forças sublimes, poéticas e essenciais para obtenção de certo equilíbrio, para não se contaminarem somente com o pessimismo advindo da incompatibilidade do sujeito com o mundo moderno.

Tanto a ambientação em bosques e florestas quanto a aparição de personagens como camponeses, crianças e idosos são elementos primordiais na caracterização de um conto de fadas. Os “contos de fadas”, pertencentes ao âmbito do maravilhoso, também chamados de histórias da carochinha, foram assim cunhados, inicialmente, por Marie-Catherine d’Aulnoy (*contes de fée*), autora integrante do chamado Círculo das Preciosas que floresceu nos séculos XVII e XVIII na França. A partir desse momento, em cada país, tais narrativas foram nomeadas empregando certo significado particular, como na Alemanha, em que o termo *Märchen* conceitua, em termos arcaicos, uma “mensagem”, um “acontecimento” ou uma “verdade” (RÖLLEKE, 2012, p. 10 *apud* HUECK, 2016, p. 45).

As histórias vinculadas ao gênero “conto de fadas” não devem ter necessariamente a aparição das fadas, como a nomenclatura a princípio sugere. Nas narrativas maravilhosas dos Grimm e de outros autores, predomina, porém, uma atmosfera extremamente familiar, de certo modo “aconchegante”, pois trazem elementos pertencentes às relações familiares em ambientes domésticos. Basta lembramos do conto de “Branca de Neve”, dos Grimm, por exemplo.

Para Carpeaux, os contos de fadas literários eram o gênero preferido dos românticos, sendo *Peter Schlemihl* (1814), de Chamisso, e *Undine* (1811), de Fouque, as primeiras obras de ficção românticas que alcançaram sucesso no exterior. Tais contos também são associados, atualmente, a Charles Perrault, Hans Christian Andersen e aos Irmãos Grimm, objeto desse estudo.

Os contos de fadas são histórias com estrutura linguística bem definida (“era uma vez”), transformações e objetos mágicos, além de um fundo invariável, denominado por André Jolles (1976) de “formas simples”, responsável pela permanência até os dias atuais seja por meio de recontos seja por meio de adaptações cinematográficas. Advindos, porém, da tradição oral, e associados muitas vezes ao sagrado e ao mito, foram compilados na Alemanha do século XIX pelos Irmãos Grimm a fim de documentar a cultura alemã. De acordo com Karin Volobuef (2011, p. 48): “Os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser coletado para ser conservado, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade”.

Katia Canton (2016, p. 117) define alguns personagens típicos que fazem parte estrutural dessas narrativas maravilhosas, tais como a madrasta, a bruxa, o ardiloso e o animal, geralmente transformado. No que tange, porém, o tema, Ofélia Cardoso (1969) salienta que,

Em sua significativa maioria, contos e lendas têm por tema constante: a) a luta entre o bem e o mal (Ormud e Ahriman da mística oriental, Deus e o Demônio do cristianismo e de quase todas as religiões); b) vitória do bem (em geral com a ajuda de forças sobrenaturais) e punição do culpado (não raro com requintes de crueldade); c) valorização da vingança (o castigo poucas vezes ocorre como consequência da falta, mas como desagravo ao ofendido); d) desvalorização da dignidade humana, de sua independência (o rei dá a filha em casamento ao herói; o rico não vale nada, faz sempre o papel odioso; é o pobre que tem todo valor, nem sempre devido a qualidade morais; os homens valem na razão inversa do que possuem); e) aceitação de condutas que abalam a segurança (pais que, impelidos pela miséria, abandonam os filhos na floresta, entregando-os à própria sorte (como João e Maria); mãe que envia a filha por um caminho perigoso, sabendo que ela pode encontrar o lobo mau (Chapeuzinho Vermelho); f) solucionar dificuldades evadindo-se; em muitos contos, a ideia dominante é que só se pode ser feliz no céu, no país dos gênios, etc. Tais ideias estimulam uma imaginação desligada da realidade; levam a uma espécie de alheamento mórbido, que em nada concorre para aceitar sadiamente a vida, tal como é; g) glorificação da astúcia, da mentira bem elaborada, como fator de sucesso (CARDOSO, 1969, p. 18-19).

A nosso ver, a presença de tais temas nos contos de fadas é explicada pelo fato de eles vincularem-se ao mundo terreno, sobretudo aos aspectos humanos, ao passo que o mito se relaciona ao sagrado. Essa diferença essencial é salientada por Volobuef (2013), para quem

Ao invés do tempo primordial da criação do mundo e de todas as coisas, tal como no mito, o conto trata de um passado indefinido (“Há muito, muito tempo atrás...”). Ao invés de histórias dos deuses, eles são narrativas sobre pobres moleiros, mocinhas órfãs, crianças perdidas na floresta – os quais se deparam com a magia, mas que são apenas simples humanos e não seres divinos ou fabulosos (VOLOBUEF, 2013, p. 25).

Em concordância com a pesquisadora, Bárbara Carvalho (1985) considera que os contos de fadas são as últimas ramificações da mitologia universal,

[...] sobrevivências de mitos e dos velhos cultos e rituais da tradição de todos os povos, o que os coloca numa posição singular de Folclore universal: suas bases folclóricas estão vinculadas a fenômenos e elementos da Natureza, especificando-se apenas as formas de expressão (CARVALHO, 1985, p. 79).

Como dito brevemente acima, o fundo familiar evocado pelos contos de fadas é originário do Mito, ou seja, da antiga crença que acompanha a humanidade desde os seus primórdios. Contudo, apesar de terem certas características pertencentes à esfera mítica, é importante salientar que os

[...] contos de fadas, claro, não são mitos. Eles não servem para responder às grandes questões da humanidade – antes disso, são uma forma de entretenimento [...] um ponto sobre o qual os estudiosos concordam é a influência que os diversos tipos de narrativa tiveram um sobre o outro. O mito influenciou a fábula que influenciou o conto popular que influenciou o romance moderno (HUECK, 2016, p. 32).

Ainda quanto à relação entre conto e mito, Cardoso (1969) acrescenta que “o mito explica o conto de fadas, porque este se deriva dele, e é, segundo Mircea Eliade, ‘um duplo fácil do mito’. No conto de fadas observa-se a mesma estrutura do mito, e encontram-se os mesmos ingredientes e a mesma fabulação” (p. 27). Assim, dentre tantos contos de Basile, Perrault ou Grimm, por exemplo, descobriu-se, com o passar do tempo, que vários deles remetem ao mesmo mito primitivo. Outro elemento encontrado no conto de fadas é a mística, que possui grande destaque na Alemanha durante o período romântico. Explicaremos um pouco mais a seguir: mediante os impulsos dados por Schelling, em sua obra *Filosofia da Mitologia* e dos irmãos Schlegel, surge uma ideia de uma nova mitologia, esclarece Bornhein (2008, p. 109). A busca pela “verdade poética” e a religiosidade deram destaque a uma nova tradição que dialogasse com as premissas da época, do gênio capaz de confluir, sem limites, pela interioridade humana, ao nutrir-se de tudo aquilo que é primordial à sua essência, ao intocável, à simbologia da natureza e sua candidez, a “união entre o espírito e a natureza”.

Mas a preocupação, para não dizer o fascínio, do Romantismo pelo elementar e arcaico, que se liga naturalmente ao seu sonho de reintegração numa nova e grande unidade sintética, implica sem dúvida, e quase necessariamente, numa revalorização do mito (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p. 281).

Assim, durante a busca daquilo que não foi modificado e deturpado pelas mãos humanas, como dito anteriormente, os românticos se depararam com a natureza e o esplendor medieval e sua mística. A fuga perfeita do mundo burguês e a construção de uma identidade própria incluía valores e mitos primitivos encontrados nos livros sagrados.

[...] Porque o mundo real, infelizmente, é contraditório e disparatado como tal. Carece daquela unidade que constitui o anelo permanente dos românticos, que a buscaram no plano do místico, do onírico, do fantástico, como expressões sensíveis da pura espiritualidade (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 291).

É interessante, com isso, notar que quase todas as temáticas da Idade Média são apreciadas pelos poetas românticos: os ideais cavaleirescos, as fortalezas impenetráveis, a

donzela aguardando na torre e outros. Esses componentes se tornam significantes em uma época de forte mudanças sociais e científicas, momento de dúvida e incertezas, como já dito anteriormente. Além disso, “as fontes próximas da Literatura Infantil se encontram no acervo medieval e, de modo especial, no século XVII” (CARVALHO, 1985, p. 49). Afastado de sua realidade, o artista romântico

[...] se lança, sobretudo pela imaginação, à aventura geográfica e histórica, explorando estas terras do maravilhoso e do ignoto, na procura do primitivismo elementar e inconsciente, porque nele não existiria ainda a cisão, o fracionamento que os românticos encontram (desencontrando-se) na cultura do seu tempo (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 281).

E quanto aos Irmãos Grimm? Era uma vez, em uma pequena cidade, um magistrado que cuidava de seus seis filhos. O homem faleceu com pneumonia, deixando os filhos e a mulher desconsolados, assim como nos contos de fadas. Órfãos, Wilhelm e Jacob foram os eleitos para auxiliar no sustento de sua família. Estudaram e logo se tornaram importantes filólogos e acadêmicos. Contudo, não percorreram de vilarejo em vilarejo, como se pensava nos estudos de sua biografia até a década de 1970.

Historicamente, os Grimm se situam temporalmente nos primórdios do Romantismo na Alemanha, pertencentes à segunda geração. Fizeram os contos não somente como uma contribuição à literatura, mas também à linguística, movidos pelos ideais do período. Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) foram também pesquisadores, bibliotecários, lexicógrafos e linguistas alemães. Volobuef (2007, p. 3) destaca que os Grimm, enquanto bibliotecários e filólogos, nortearam-se pela busca do saber a respeito das raízes da língua alemã, dos mitos e das lendas remanescentes do passado, das narrativas e histórias permeadas do espírito e identidade nacionais.

Além da motivação histórica que motivou o trabalho dos irmãos, Volobuef (2007) salienta a influência dos estudos em voga desde o século XVIII, que pesquisavam o indo-europeu e buscavam a reconstrução do sânscrito. Apoiados nessa corrente, os Grimm viam as variações e repetições perceptíveis entre os contos de fadas folclóricos como resultado de seu surgimento e veiculação.

Conforme já mencionado, naquele tempo, a Prússia, como era conhecido o território alemão, era dominada pelas tropas francesas. Havia toda uma preocupação com o eternizar da cultura alemã, um certo cuidado ao coletar e registrar cada conto do folclore local. Os Irmãos prezavam a essência da língua, portanto, os contos são escritos de forma simples, mesmo os traduzidos dos diversos dialetos alemães, pois acreditavam que a essência que melhor

representaria sua região seria a essência do popular, ou seja, de seu povo (mesmo que eles fossem de classes mais abastadas).

A motivação que os Grimm tiveram para a elaboração de sua obra foi o fato de Clemens Brentano e Achim Von Arnin encomendarem inicialmente uma busca de material folclórico, e, como os irmãos eram bibliotecários, iniciaram a busca em variados acervos e enviaram a Brentano em 1810. Nesse meio tempo, os Grimm receberam do pintor Philipp Otto Runge dois contos, intitulados “O junípero” ou “A amoreira” e “O pescador e sua mulher”, fundamentais para sua concepção de contos de fadas. Brentano, após o envio, acabou não utilizando o material e, em 1811, os irmãos deram início a sua pesquisa e coleta dos contos. Como tinham o cargo, eles não puderam deixar seu emprego e percorrer a Alemanha em busca de depoimentos.

A primeira edição, em dois tomos, de seus contos de fadas literários foi lançada em 1812 e a segunda em 1815. A sétima e última edição foram lançadas em 1857, e à medida que eles editavam seus contos, incorporavam mais narrativas, totalizando duzentas e dez ao final. Segundo vários estudiosos, apesar da linguagem simples presente em seus contos de fadas literários, os irmãos tiveram uma preocupação formal na edição dos contos, que até então não se tinha.

Além da busca de fontes impressas, como documentos barrocos, os irmãos Grimm coletaram o rico material folclórico de sua antologia *Contos para o lar e as crianças* a partir de fontes orais, recolhendo depoimentos de pessoas próximas. A coleta oral recebeu grande estímulo pelos irmãos, pois, para eles, o material folclórico primeiro deveria ser coletado para depois ser preservado. Tal compilação consiste em um precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade, conforme afirma Volobuef (2013, p. 16).

Uma de suas principais fontes de coleta foi Dorothea Viehmann, que transmitiu uma quantidade expressiva de contos (cerca de quarenta), e nada tinha de pobre camponesa, de acordo com Hueck (2016, p. 71). Ela fazia “[...] parte da restrita classe média da época”. Outras notáveis informantes dos irmãos foram amigas de sua irmã mais nova, Lotte Grimm. Vários integrantes da família Wild também contribuíram com a coleta, como Dorothea Wild. A terceira fonte, consoante Hueck (2016, p. 71), foi a nobre família Hassenpflug (Jeanette Hassenpflug), ao transmitir por meio da oralidade contos, como “Chapeuzinho Vermelho” e “A Bela Adormecida”. Ainda segundo a autora, um fator que contribuiu para parte das histórias dos Grimm serem semelhantes às de Perrault é que os Hassenpflug e Viehmann tinham origem huguenote, ou seja, aqueles que deixaram a França no reinado de Luís XIV. As famílias, em

sua maioria, também não eram pobres e camponesas, mas de classe média, como famílias de professores e farmacêuticos, por exemplo.

Além de reconhecerem importância da oralidade, os irmãos também percebem o elo entre o mito e o folclore, suas ideias, conceitos e sentimentos. Utilizam diferentes formas em seus contos, como as religiosas, fábulas, formas sem elementos mágicos, relacionadas ao chiste, não se limitando somente a categoria de Aarne/Thompson do “conto de magia”, ou seja, não se atém apenas às unidades temáticas que mais tarde foram identificadas pelo finlandês Antti Aarne, em 1910. Aliás, além do uso de uma linguagem popular e mais simples, outras características notáveis em seus contos de fadas literários são o discurso direto, a esfera mágica envolta em mistério e a simbologia do número três, como ilustra o título do conto “O diabo e os três fios de cabelo”, presente na antologia dos irmãos. Partamos à explicação de Carvalho (1985), segundo a qual

A palavra Folclore surge pela primeira vez na Revista *Ateneu* (*Athenaeum*), de Londres, em 22 de agosto de 1846, criada pelo arqueólogo inglês William John Thoms, como título de um artigo em que usara o pseudônimo de Ambrose Merton.

O termo ‘folclore’ compõe-se de dois elementos: *folk* = povo, *lore* = sabedoria, definindo assim o conceito a que se propôs: sabedoria do povo, tradição popular, e substituindo aqueles que então eram usados na Inglaterra: *antiquitates vulgares* ou *popular antiquitates* (CARVALHO, 1985, p. 31).

Ainda, segundo Carvalho (1985), “[...] na Alemanha, foi traduzido para *Volkskunde*. E foram os irmãos Grimm que estabeleceram as bases científicas do Folclore, no século XIX, sob o signo do Romantismo, como expressão de nacionalidade” (p. 32). Depreendemos, a partir dessa passagem, a importância do trabalho dos irmãos tanto para o movimento romântico alemão quanto para a popularização do termo. Eles, portanto, foram responsáveis por cunhar a noção de folclore que temos hoje.

Além de assemelharem às narrativas de Perrault, segundo estudiosos, vários dos contos dos Irmãos Grimm têm correspondências mais antigas, como as de Gianfrancesco Straparola e Giambattista Basile, autores italianos cujas obras de contos maravilhosos foram publicadas respectivamente nos séculos XVI (Renascimento) e XVII (Barroco italiano), além de outras narrativas maravilhosas mais ancestrais, por exemplo as dos árabes. Consoante Carvalho (1985), “[...] tudo no conto mítico ou conto de Fadas tem um duplo sentido, um sentido oculto, que nos leva a uma descoberta ou a um conhecimento, e por isso esses contos eram veículos de ensinamento, de sabedoria, utilizados por mestres e discípulos” (p. 70).

Em outros termos, ninguém sabe quem inicialmente inventou os contos, mas sabe-se que contém arquétipos, elementos enraizados no nosso subconsciente e fundo familiar há séculos (talvez, há milênios). Quanto ao rol de coletâneas mais arcaicas que fincaram suas raízes na gênese do conto de fadas, Hueck (2016, p. 34) destaca: “[...] Uma das regiões mais antigas de origem dos contos é a Índia, terra do Panchatantra, uma coleção de fábulas compilada no século 3 a.C.”. Vários elementos encontrados no *Panchatantra* surgem em *As Mil e Uma Noites*, no Oriente Médio. A tradução da fábula para o idioma francês, no século XVIII, por Galland torna-se *best seller* em toda a Europa, disseminando o maravilhoso. Assim, por meio da mescla do folclore e dos elementos mágicos de narrativas oriundas de diversas regiões, os contos de fadas adquirem vigor no período do Romantismo.

Em conclusão, o Romantismo é resultado da integração de diversos elementos, dentre os quais o estudo dos mitos, do folclore regional, das crenças do povo bem como de sua linguagem. Além disso, outros elementos que ganham grandes contornos no período é a aspiração do sujeito romântico por uma identidade e a postura própria do homem diante de um mundo que vivenciava as novas tecnologias e a desigualdade social. O Romantismo é sobretudo uma reação, um dos movimentos artísticos e literários mais significativos de toda a história ocidental.

2.3 Edgar Allan Poe: o gênio mal compreendido

Protagonista do que parece ser mais uma das suas histórias de terror, Edgar A. Poe sabia muito bem o que aquele universo que suscitava criava nos leitores. Nascido em 19 de janeiro de 1809, filho de dois artistas, Poe herdara suas habilidades dos pais Elizabeth Arnold Hopkins, célebre atriz, e David Poe, mas tragicamente os perde logo na infância. Alguns estudos apontam David Poe como ator, assim como Elizabeth, mas outros o apontam como um advogado malsucedido, que sempre teve vários problemas com o álcool. O pai o abandonou junto de seus dois irmãos, William Henry Leonard e Rosalie Poe, e com sua mãe biológica em 1810. Sua mãe falece de tuberculose em 8 de dezembro de 1811, quando o autor ainda era apenas uma criança de dois anos, o que culmina no fato da separação dos irmãos, pois a irmã vai para a família MacKenzie, o irmão para parentes e Poe é adotado pela família Allan.

O irmão de Poe, assim como pai, tinha problemas com a bebida, falecendo com apenas vinte e seis anos. Já Rosalie não herda o vício dos irmãos, mas é caracterizada como “incapaz” em várias disciplinas na escola, parecendo não poder nem cuidar de si mesma. Segundo Ahmed (2018), mais tarde a irmã mais nova de Poe foi diagnosticada com uma série de excentricidades.

Apesar de descender de um veterano de guerra (Sr. David Poe), o avô de Poe, a família demonstra um forte senso de inferioridade devido ao seu passado trágico.

Assim como em suas obras, Poe parece idolatrar as figuras femininas em vida. Tem grande afeto pela sua mãe adotiva Frances Keeling Valentine Allan, que é intermediadora dos conflitos com o pai adotivo, o banqueiro John Allan. Quanto às paixões amorosas, Ricardo Araújo (2002, p. 11), ao mencionar o estudo bibliográfico de Marie Bonaparte, diz que “[...] Poe transferirá o amor materno para outras figuras femininas, primeiramente para Rosalie, depois para uma namorada de infância, Catherine Potiaux, depois para ‘Helen’ e, finalmente, para Virginia”.

Desde criança, Poe passar horas lendo seus livros, demonstrando logo sua paixão pela literatura. Araújo (2002) afirma que

O poeta norte-americano também era um grande leitor – e este é, sem dúvida, um ponto determinante em sua narrativa. Conhecia os lugares, os ambientes, os costumes de um povo apenas pela leitura de atlas, revistas, livros de viagens e muita literatura clássica. Conseguiu, desta forma, suprir a ausência de um conhecimento in loco. A única viagem internacional feita por Edgar Allan Poe foi para a Inglaterra, quando criança (ARAÚJO, 2002, p. 62).

Apesar dos conflitos com o pai, esforços não lhe foram poupados quanto à educação. Poe teve a fortuna de estudar em excelentes escolas, o que auxiliou no desenvolvimento de sua escrita, que nos surpreende até os dias atuais. Quando viajaram para a Inglaterra em 1815, Poe era aluno de uma escola conceituada, e, mesmo em 1820, quando retornam aos Estados Unidos, o autor ainda continua seus estudos em excelentes instituições. Pouco depois de organizar seu primeiro livro de poesias, em 1824, de acordo com Ahmed (2018, p. 20), em 1826 Poe ingressa na Universidade de Virgínia, mas, infelizmente, após seu mal comportamento e aquisição de dívidas advindas de jogos e bebidas, John Allan suspende sua matrícula. Segundo biógrafos, os problemas com John Allan tornam-se ainda mais caóticos após Poe descobrir que o pai adotivo estava a interceptar suas cartas para a pretendente Elmira Royster, o que a fez se casar com outro homem.

Em Boston, longe de John, Poe publica o livro *Tamerlane and Other Poems* sob o nome de “um bostoniano”, mas não faz sucesso. Ao se alistar no exército, é bem-visto devido à fama do avô, o antigo veterano de guerra que mencionamos acima, e faz questão de ser chamado de Edgar A. Perry. Em 1829, põe fim à sua carreira no exército.

Com a morte da mãe adotiva, Frances Allan, também em 1829, os conflitos com o pai parecem só aumentar. Poe o vê formar uma nova família em 1830 e tenta uma reaproximação,

sem sucesso em 1834. Apesar da normalidade oferecida pela família, Poe pareceu nunca se integrar, não se identificando com nenhum dos pais, apesar do afeto da mãe adotiva. Devido aos conflitos com John, em várias de suas obras ele abrevia o sobrenome “Allan”.

Vai morar com a tia paterna Mary Clemm, que o acolhe como um filho. O artista logo começa a notar sua prima, Virginia Clemm. Mais tarde tal admiração pela parente gera um casamento polêmico, pois a jovem tinha apenas quatorze anos. De acordo com Araújo (2002, p. 21): “[...] esse casamento também marca o início da carreira jornalística de Poe, pois no ano de 1835 ele começa a trabalhar como auxiliar do senhor Thomas White que era o proprietário do *Southern Literary Messenger*”.

O poeta trabalhou na empresa até 1837, tendo seus altos e baixos. Também nesse ano se dera o ápice de uma crise econômica nos Estados Unidos, o que fez com que vários jornais e revistas fechassem suas portas. Quando Poe não bebia, as vendas de seus textos decolavam, mas, quando procurava as tavernas, afundava novamente no álcool, arrastando todo o seu trabalho. No ano de 1838, Poe muda-se para a Filadélfia, publicando a obra *Narrative of A. Gordon Pym* e, em 1839, *Tales of the Grotesque and Arasbesque*. De acordo com Araújo (2002, p. 22) “[...] em 1840 o poeta começa a trabalhar na *Burton’s Gentleman’s Magazine* e nesse ano tenta lançar, sem sucesso, sua própria revista, *Penn Magazine*”. Em 1842, de acordo com a biógrafa Rozsas (2012), Virgínia adoece seriamente. A autora também acrescenta a informação sobre as intrigas entre Poe e um sujeito nomeado Rufus Wilmot Griswold, que faz Poe ser demitido da *Graham’s Magazine*. Para Rozsas (2012), Griswold tinha inveja de Poe e era um inimigo declarado do artista ao longo de sua curta vida, tendo papel crucial em sua fama após a morte. Também no ano de 1842, Poe tenta produzir uma revista de alto nível, nomeada *The Stylus*, mas sem grande sucesso.

Após se demitir da revista, Poe trabalha como *freelancer* no ano de 1844. Durante suas idas e vindas, e, em algumas relações extraconjugais com outras mulheres como a poeta Fanny Osgood, Virginia adoece e vem a óbito em 30 de janeiro de 1847, vítima de tuberculose. Morando próximo à Nova York, em Fordham, e vivendo na pobreza devido aos seus problemas comportamentais e vícios, Poe vive isolado. Entrou em depressão, pois, para muitos estudiosos, Virginia dava certo equilíbrio e sobriedade ao poeta. Após a esposa e prima surgiram algumas mulheres, como Annie Richmond e Helen Whitman, que, ainda assim, não conseguem substituir a presença que a amada exercia em sua vida, o que provoca uma tentativa de suicídio malsucedida, que resulta no impedimento de seu casamento com Whitman. Desesperado por uma presença feminina em sua vida, vai atrás da primeira namorada, Elmira Royster, agora

viúva e chamando-se A. B. Shelton, que aceita o pedido de casamento e o evento é marcado para 17 de outubro de 1849.

Apesar do recente noivado, Poe, vendo sua vida afundar cada vez mais, refletindo sobre a Morte que não lhe dá paz em momento algum da vida, se afunda mais nas ilusões do ópio. Sua biografia é repleta de altos e baixos: quando o escritor parece estar atingindo o topo, acaba decaindo como os protagonistas de seus contos, não se encontrando, sem conseguir preencher o vazio que o atormentava. Seu grande inimigo continua sendo o álcool, a causa da morte de vários dos seus parentes, dentre eles o pai e o irmão biológico.

Ainda mergulhado no universo obscuro das tavernas, embebedando-se, Poe sai de Richmond e é visto pela última vez em Baltimore. É encontrado pelo seu amigo, o médico James Snodgrass, dizem que ainda com vida. Após um tempo internado, o artista não resiste, tendo aparentemente perdido todas as suas forças para viver. Várias teorias tentam esclarecer o que de fato aconteceu quanto às circunstâncias da morte de Poe, mas até hoje permanecem na obscuridade. Antes de casar-se com Elmira, Poe vem a óbito em 7 de outubro de 1849, e, assim “[...] o ‘coração negro’ deixa de bater” (ARAÚJO, 2002, p. 43).

Após sua morte, inocentemente sua tia Mary Clemm intitula Rufus Griswold como seu testamentário, o que fez com que o artista tivesse a fama de sombrio, “[...] desprezível, enlouquecido, esfarrapado, demoníaco, bêbado e drogado” (ROZSAS, 2012, p. 214). Também Poe foi vinculado ao nome “Allan” em todas as suas obras, pois Griswold fazia questão da vingança nos mínimos detalhes. Poe torna-se ainda mais misterioso, aumentando o interesse de seu público leitor, e é imortalizado como o grande poeta sombrio.

Alguns estudiosos apontam algumas tendências esteticistas na escrita de Poe, pela forma como compõe seus textos, mas, neste estudo, exploraremos apenas o seu viés que relaciona-se com os ideais românticos. Referente à exploração do estético apenas, acrescentamos a visão de Vizzioli (2008), segundo o qual, nos países da América, cujos poetas empregaram soluções importadas, o problema da “ruptura do equilíbrio romântico” (p. 155) teve novo relevo, visto que o emprego das soluções clássicas não seria natural como nos países europeus, que recorreram ao Classicismo para balancear a razão e o sentimento.

Nos Estados Unidos, por exemplo, Edgar Allan Poe, ao tentar solucionar a questão sem se afastar das raízes europeias, e sem sucumbir às imposições da realidade nacional – que detestava – acabou ideando uma poética mais esteticista que a de qualquer europeu contemporâneo (VIZZIOLI, 2008, p. 155).

Em outras palavras, Poe compensou a falta de equilíbrio com sua estética. O fantástico e o grotesco, que mencionamos em alguns momentos e que analisaremos melhor ao longo deste trabalho, são dosados com extrema precisão. O escritor apreciava as obras do alemão E. T. A Hoffmann, como afirmamos, o que também colaborara com sua produção de crítica literária. Quanto a algumas de suas possíveis referências germânicas acrescenta Balbuena:

Seguindo a uma tradição, basicamente anglo-germânica, de longos romances góticos, Poe sorveu alguns de seus temas, cenários e atmosfera – atmosfera cuja perfeita construção tornou-se uma de suas marcas registradas. Mas, ao contrário dos contos de terror tradicionais, Poe situa seus personagens num quadro não realista, atemporal e sem espaço definido (1994, p. 65).

Quando era conquistado pelas obras, explanava sua admiração, mas, quando elas o desagradavam, também deixava suas percepções bem claras, razão pela qual conquistou muitos inimigos – como visto, até mesmo após a sua morte.

Podemos dizer que suas personagens parecem emanar a tragicidade de sua própria vida, das tristezas humanas que ele bem conhecia. Suas personagens femininas parecem transmitir beleza, pureza, enquanto as masculinas carregam certa dose de maldade e são corrompidos pela perversidade. Como presenciou diversas mulheres adoecendo, a maioria das figuras femininas de sua obra são pálidas, magras, tão frágeis que muitas acabam sucumbindo em seus contos.

Poe tenta superar a decadência do seu histórico familiar e manifesta extremo orgulho em sua escrita, parte de sua atitude ególatra. Como escritor, sabia bem das suas habilidades e menosprezava aqueles que não estivessem à altura. Cria uma estrutura própria em suas obras, assim como “a unidade de efeito”, presente na obra *Filosofia da composição* (2008), responsável pela maestria de todos os outros pequenos acontecimentos na narrativa, ou seja, todos os elementos apresentados pelo escritor contribuíam para o grande ápice/acontecimento. Tinha paixão pela musicalidade que a poesia poderia provocar, na criação de poemas atemporais, como “The Raven”. Além do terror, do científico e da melancolia, foi precursor de narrativas sobre crimes e detetives, inspirando posteriormente autores como Agatha Christie. Sua última obra foi *Eureka: A Prose Poem*, publicada em 1848, um livro não ficcional no qual descreve sua intuição sobre a natureza do universo e a relação entre homem e Deus.

Para concluir, historicamente, situaremos os Estados Unidos de Edgar A. Poe no panorama romântico. Os precursores do movimento, como explicitado em nossos capítulos anteriores, são os países europeus. Ao chegar nos Estados Unidos (1820-1865), a corrente ganha o título de “Transcendentalismo”. Assim Ahmed (2018, p. 12) nos fala que passam a coexistir diversos tipos de correntes, sendo os nomeados transcendentalistas, os românticos pertencentes

ao *Dark Romanticism* e os mais tradicionais, aqueles que se intitulavam românticos tais quais os precursores europeus.

Além dos valores tradicionais do Romantismo europeu prezados pelo último grupo, Ahmed acrescenta que os transcendentalistas acreditavam que o ideal espiritual poderia ser alcançado por meio da intuição e prezavam o Eu interior. Os americanos viviam um período que culminou na Guerra Civil (1861), e a junção do crescimento, da migração das cidades, da democracia Jacksoniana, do capitalismo, do progresso industrial e econômico resultaram em certo impacto na população. Ainda sobre os acontecimentos que Poe e seus contemporâneos presenciaram estão: “[...] o surgimento das primeiras metrópoles modernas com mais de cem mil habitantes, a ‘era das ferrovias’, assim como a descoberta da indução eletromagnética e do dínamo e a invenção do telégrafo, do código Morse, do daguerreótipo e da prensa impressora elétrica” (BALBUENA, 1994, p. 64). O que parecia benéfico para alguns, para os adeptos do *Dark Romanticism*, não era algo tão animador. Eles enxergavam o mundo de forma sombria, trágica, o que, para muitos estudiosos, faria com que Edgar A. Poe pertencesse a tal movimento.

Mas alguns estudiosos do período romântico nos Estados Unidos apontam certa instabilidade nos ideais dos americanos, pois, segundo tais perspectivas, os estadunidenses tentam criar algo a partir dos ideais românticos já existentes, sem a intenção de imitá-los, o que resulta na falta de um referencial próprio. Citamos uma das autoras que apontam tal teoria: “[...] os romancistas americanos se defrontavam com uma história de luta e revolução, geografia de vastos ermos e sociedade democrática fluida e pouco estratificada. Os romances americanos muitas vezes revelam revolucionária falta de tradição” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 38).

Poe mesclava elementos góticos que incluíam o terror tanto psicológico quanto físico. Evocava o sobrenatural como forma de desestabilizar seus leitores, invocava fantasmas do passado e pesadelos em locações como mansões e castelos envoltos por um véu negro como a noite, período predileto para a constituição de suas histórias. Seus personagens são excêntricos e peculiares, suas narrativas mesclam a ostentação com a podridão da alma, o sublime com o grotesco, assim como acrescenta Balbuena: “[...] refinados e enfraquecidos, muitos de seus personagens são aristocratas de espírito que estimulam o mais que podem seus sentidos, não obstante os males físicos e as perturbações mentais que essa excitação e aguda sensibilidade lhes apontam” (1994, p. 66).

Contribuiu na poesia, no conto e na crítica literária. Sua linguagem atemporal mistura o realismo, o burlesco, a paródia e conquista poetas aclamados como Lord Byron, Mallarmé, Baudelaire e outros. Ainda de acordo com Balbuena, Poe “[...] na verdade, numa atitude que

não deixa de ser política, empreendeu um processo de despolitização e secularização dos temas já recorrentes nos românticos e nos escritores populares, de maneira a moldá-los e dirigi-los para fins eminentemente estéticos” (1994, p. 65). Em suma, o legado que o artista nos deixou por meio das palavras é infundo.

3 O GROTESCO

3.1 Aspectos gerais sobre o grotesco

Rosenfeld e Guinsburg (2008, p. 291-292) explicam que “[...] o grotesco nasce da desordem dos níveis do ser, isto é, sempre que se produz uma perturbação na ordem das coisas em seus vários estratos e o homem se vê incapacitado de exercer qualquer ação restauradora”. Ou seja, elemento atemporal, o grotesco surge como forma de expressão humana, sempre que há uma quebra da ordem natural. Ele dá voz ao outro lado da face artística que por muitas vezes foi oprimida e ocultada ao longo da história. Surge, inicialmente, no contexto artístico italiano, no século XV, e disto vem sua etimologia original, *grottesco*, derivado da palavra *grotta*, ou seja, gruta. Quando recorremos à memória e pensamos em uma gruta, recordamos de algo cavernoso, escuro, desconhecido, não tão diferente do que é associado ao elemento atualmente. Seus atributos já eram conhecidos desde os antigos gregos; na Idade Média, ganhou mais destaque; contudo, o conceito de grotesco só foi trazido à luz com os artistas do Renascimento italiano.

Para Moraes (1956), o grotesco transpassa “o conceito clássico de beleza, quebrando o seu âmbito severo e geométrico, acolhe o feio, o malsão, o disforme, o ridículo, o vulgar, o macabro [...]” (p. 34). Tal atmosfera grotesca, consoante Kayser (1986), seria considerada uma estrutura, pertencente ao “estranho”, onde existe a representação de um “id fantasmal”, em um “jogo com o absurdo”, assemelhando-se muitas vezes a um universo de loucura, de componentes sem sentidos. Sodré e Paiva (2014, p. 24) afirmam que “o grotesco funciona por catástrofe”, melhor dizendo, uma desestruturação simétrica dos gostos e aparências.

De acordo com Batalha (2008, p. 188), o grotesco surge geralmente em períodos conflituosos da história, operando como um precursor, um porta-voz desses tempos. Seu contraste com o sublime (contraposição), que explanaremos pelo viés de Victor Hugo (2010), muitas vezes representa o conflito interno entre o anjo e o demônio, a “animalização da expressão humana”, isto é, o céu e o inferno, o claro e o escuro, a vida e a morte, significando, em todos os contextos, a “queda” ou o rebaixamento (MARIANO, 2005, p. 61).

A cada época em que o grotesco é evocado, ele se apropria de certos valores vigentes e traz novos atributos que desequilibram a ordem natural e causam possível choque cultural. Pode ser parte da carnavalização do realismo grotesco de Bakhtin (1999) – parte de um rebaixamento manifestado pela comicidade em oposição ao tom religioso durante a Idade Média –, a possível loucura do inconsciente inquietante (*Unheimliche*) de Freud (2019) ou a sombra de Jung (2008),

estando presente em mitos, ritos, registros históricos, narrativas orais e escritas, difundindo o outro extremo da expressão humana, muitas vezes relacionado ao mal, ao disforme e ao degenerado.

Mencionamos a relação grotesca com o infamiliar de Freud (2019), pois, assim como a literatura fantástica, que desestrutura nossas percepções da realidade, o grotesco, ao mesmo tempo que nos parece um velho conhecido na história da humanidade, surpreende-nos a cada vez que é evocado. Logo no início de seu ensaio *O inquietante* ou *O infamiliar*, publicado pela primeira vez em 1919 sob o título *Das Unheimliche*, o psicanalista já levanta uma concepção do termo que poderia ser facilmente considerado como pertencente ao domínio do grotesco:

Algo desse domínio é o “infamiliar”. Não há nenhuma dúvida que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia (FREUD, 2019, p. 29).

Nesse estudo, Freud (2019) aponta a relação do termo com a literatura, enfatizando o inquietante no conto “O homem de areia”, do alemão E. T. A. Hoffmann, referência no âmbito da literatura fantástica e grotesca desde Edgar Allan Poe até a atualidade. Além do aterrorizante produzido por Hoffmann, o criador da psicanálise também se embasou nos Irmãos Grimm, em seu viés filológico, em sua obra *Dicionário alemão (Deutsches Wörterbuch)*, grande contribuição para o idioma.

Freud (2019) acrescenta que, “[...] em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (p. 87). Ou seja, o grotesco (e inquietante) muitas vezes traz o viés horrífico interno e externo, o outro extremo do que deveria ser ocultado, horror que nos desestrutura emocionalmente e angústia, artefato muito utilizado por Poe, a exemplo da descrição do corcel em seu conto “Metzengerstein”:

[...] o pescoço do animal, que antes estivera arqueado, como que numa atitude de compaixão, diante do corpo caído do seu dono, agora se erguia em toda sua extensão, na direção do barão. Os olhos, antes invisíveis, agora ostentavam uma expressão humana e cheia de força interior, brilhando com uma estranha cintilação vermelha; a boca distendida do animal, numa expressão aparentemente de fúria, deixava agora ver claramente seus dentes enormes e asquerosos (POE, 2010, p. 19).

Já nos contos de fadas, apesar da presença do grotesco, Freud (2019) não associa o maravilhoso ao inquietante, pois tal universo traz justamente elementos que já nos são familiares, permanecem no subconsciente coletivo dos povos. Em outras palavras, o inquietante muitas vezes provoca o medo, uma de nossas reações primárias. Para H. P. Lovecraft (2020, p. 15), escritor americano de histórias de horror que envolvem o grotesco e o fantástico sobrenatural: “[a] emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. Não podemos deixar de mencionar que as narrativas grotescas, em certas ocasiões, geram determinada expectativa e além de tudo, podem ser medonhas. Elas jogam com uma ideia de horror que traz consigo a pretensão a determinados ensinamentos, certa sabedoria acerca de nossos medos e angústias. Também elaboram uma representação ambígua de determinados valores morais – por exemplo, nos contos de fadas –, ou que versam sobre um universo ao mesmo tempo realista e fantástico, como em Poe.

O grotesco acolhe todas as formas de expressão e dá nova significação a elas. Por sua versatilidade e facilidade em permeá-las, poderia ser considerado, ao nosso ver, até mesmo como uma forma universal de abordar certos aspectos intangíveis a outros modos artísticos e literários, ou seja, é visto como um desarticulador de significações, um transgressor, pois se apropria de certos elementos, absorvendo-os e devolvendo-os totalmente reformulados, com significação própria e inovadora, característica heterógena, tão difundida pelos estudiosos.

Batalha (2008) também traz contribuição semelhante quanto a essa característica, denominada “hibridez” do grotesco. De acordo com a autora, essa versatilidade grotesca de se acoplar a outros elementos (como o gótico e o fantástico) possibilitaria à literatura novas formas de expressão. Em outras palavras, referindo-nos ao fantástico, quando o elemento grotesco não dá conta da representação da “coisa” por si só, muitas vezes converge para o campo irreal, onde tudo é possível. Melhor dizendo, quando não é possível a aceitação do leitor de tamanha deformidade, o grotesco afluí a um outro plano, o do “grotesco sobrenatural” (BATALHA, 2008, p. 187), não tão distante do real, mas que o conforta mais. O desconfortante e o desconhecido passam a não causar tanto estranhamento quando atribuídos a outras dimensões, como nos contos de fadas. Para a autora, “[...] se a literatura fantástica se utiliza do grotesco é para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão do sentido: onde todos os sentidos são possíveis, instala-se sua ausência” (2008, p. 188).

Dadas a versatilidade, a hibridez e a heterogenia do grotesco acima mencionadas, Simões (2005, p. 43) evidencia que o elemento se divide, gerando

[...] duas tendências maiores: uma, mais próxima da realidade, do cômico, do riso e do burlesco; outra, mais próxima do trágico ou do fantástico. Os procedimentos mais utilizados nas narrativas grotescas, em diferentes graus, seriam o grotesco caricatural, a deformação grotesca, a comparação animalesca, os automatismos cômico-grotescos e o ridículo (SIMÕES, 2005, p. 43).

A deformação grotesca teria a tendência a inflar certas características corporais proeminentes em personagens, de modo a “causar estranheza e repulsa”, como o proeminente nariz da bruxa má e a presença de verrugas. Monteiro (2005) também se aproximaria dessa conceituação do grotesco de Simões (2005) ao descrever o elemento como aquele que pretende “tornar o mundo estranho” por meio de sua “hipertrofiada excentricidade”, utilizando-se de “contrastes violentos, extorsão das objetividades representadas ao seu contexto esperado” (p. 24). Sabe-se que, mesmo em elementos pertencentes à ideia do belo ou da beleza, o grotesco atribui a desarmonia, atributo essencial para seu funcionamento.

Quanto aos graus do grotesco em personagens literários, em nossa opinião, pode-se pensar na “sombra” de Jung (2008),¹ denominação criada para nomear nossos extremos, muitas vezes ocultados em nosso interior, relacionados ao inquietante de Freud (2019), que brevemente citamos acima assim como em nosso capítulo seguinte, sobre o fantástico. Destacamos que o grotesco não seria somente representado pela aparência física desses seres, como muito se associa, mas também poderia se manifestar em sua alma. Essa estranheza grotesca, escondida nas profundezas do humano, representaria a “besta humana” de Victor Hugo, retomada no artigo de Batalha (2008), primordial nas construções de personagens de Edgar Allan Poe, como o narrador do conto “O gato preto”, que demonstra cruel comportamento ao revelar sua sombra, matando seus gatos e sua esposa como uma espécie de Barba Azul e o feiticeiro de “O pássaro do bruxo Fichter”, dos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm (2012), incomodando até mesmo o mais frívolo leitor: “[...] Uma diabólica maldade se apossou de mim e vibrou todas as fibras do meu corpo. Agarrei o gato. Prendi-o pela garganta. Com um canivete, arranquei-lhe um dos olhos!” (POE, 2005, p. 11).

Em outras palavras, a sombra da personagem principal em “O gato preto” vai emergindo gradualmente. Ele principia sugerindo uma figura racional, que reconheceu seus erros e tentou superá-los numa vida melhor, mas que, tragado por eventos estranhos, foi progressivamente se entregando aos excessos de uma sombra que revela seu caráter caprichoso, violento e perverso.

¹ Teoria da psicologia analítica desenvolvida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). A sombra é parte de todo ser humano, representa o lado oprimido de nosso inconsciente, muitas vezes ainda desconhecido. Geralmente são sentimentos associados aos valores considerados negativos pela sociedade como a inveja, a raiva e o ciúme.

Mencionamos Mariano (2005) quando pensamos nesse protagonista, em particular, pois identificamos que nele, assim como em outros,

[...] há em muitas personagens grotescas um potencial de malevolência ou uma crueldade atuante que aterroriza e angústia, ao mesmo tempo que parecem revelar uma deficientíssima consciência do Outro e do mundo circundante enquanto entidade e espaço vocacionados para a diferença (MARIANO, 2005, p. 61).

Nessa personagem acima citada, a funcionalidade risível do grotesco² ficaria comprometida, causando repulsa no leitor, ou seja, seria uma espécie de “sub-humanidade” (MARIANO, 2005, p. 61), já que seu comportamento é “[...] de algum modo associado ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 58). Essa vinculação do grotesco ao mal é recorrente nas narrativas literárias e é corroborada por Bettelheim (2020, p. 16), para o qual “[...] nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude”. Em “O pássaro do bruxo Fichter”, mencionado acima, por exemplo, várias cenas grotescas são descritas: o esquartejamento de suas duas esposas, o quarto com a bacia de sangue no qual os pedaços de suas vítimas eram mantidos, e até mesmo o final, nada feliz, em que o feiticeiro, enganado por uma caveira enfeitada pela pretendente, é encurralado e queimado junto de seus convidados pelo fogo, previamente planejado por sua noiva (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 217-219).

Quanto ao inquietante freudiano, melhor dizendo, à desconstrução daquilo que nos é referência desde a infância, à aparição do desconhecido e àquilo que produz como resultado reacional no leitor, objeto tão difundido e empregado nas obras de Poe, Mariano (2005) também traz algo semelhante ao descrever que o grotesco

[...] destrói momentaneamente os vínculos do espectador com a realidade, desaparecem as suas redes de suporte ou segurança e ele é levado a sentir uma certa ameaça de contaminação ou mesmo de apropriação mental, desenvolvendo uma forte angústia de dissolução da sua identidade psicossocial (2005, p. 57).

Dessa forma, o grotesco destrói os referenciais de harmonia clássicos e desarticula nossa percepção da realidade. O desconhecido e o estranho, em alguns casos do emprego do grotesco,

² O grotesco nem sempre se expressa em termos cômicos, mesmo que a partir de uma ironia cínica, mordaz. A partir do Romantismo e da obra de Poe, o grotesco, na literatura, ganhou também essa dimensão do que é perversamente perturbador, deformado, assustador, inclusive, em muitos casos, sendo esses elementos traços de caráter, sem uma necessária contrapartida física.

tendem a causar certo pavor como resultado, e a subversão do plano real, tão característico da literatura romântica, consiste na “[...] perda das coordenadas que estruturam o ser humano” (MARIANO, 2005, p. 60). Assim, de acordo com Monteiro (2005), “[...] o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo – angústia, espanto, medo, troça” (p. 24). Ele pode perturbar, modificar nossa percepção da realidade e trazer elementos à tona que a deformam. Kayser (1986) acrescenta que “[...] a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (p. 161, grifo do autor).

Quanto aos românticos e sua atração pelo grotesco, é importante lembrar que eles reavivaram o que estava até então adormecido. Dizendo de outro modo: ao sentir atração pelo repulsivo e marginalizado, os românticos viram no grotesco uma nova possível linguagem a ser empregada não somente na Arte, mas também na Literatura, como forma máxima de expressão de uma geração de escritores e poetas considerados malditos. Assim, ele deixou de ser somente um elemento estético, passando a integrar uma nova Literatura, rompendo com a estética clássica, mais uma das razões para o sucesso entre os românticos. Já em *Do grotesco ao sublime*, o famoso prefácio de sua peça *Cromwell*, de 1827, Victor Hugo (2010) apresenta essas ideias, não tão bem aceitas inicialmente, mas relevantes para o redescobrimento do grotesco e suas infinitas possibilidades literárias. De acordo com Sodré e Paiva, “Hugo é de fato o primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em antigas formas populares de diversão e sarcasmo, agora prestes a ingressarem no domínio da estética culta” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 30).

O Romantismo, de acordo com Guinsburg e Rosenfeld (2008, p. 291), “[...] procurou dar conta de sua desordem e de sua miséria através do grotesco”. Consequentemente, como apresentado acima, o grotesco, especialmente durante o período romântico, trouxe o demoníaco e sua escuridão, o inconsciente e o desconhecido à tona para expressar tudo aquilo que lhes fugia em outros meios de expressão. Diferentemente de sua aparição em outros períodos da história, desta vez, ele é admirado e aclamado pelos grandes poetas dessa geração, pois como afirmam Sodré e Paiva (2014, p. 51), “o grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural”.

Victor Hugo (2010) explora, em seu prefácio, que o grotesco é um divisor entre a Arte Antiga e a Arte Moderna (Romântica). O escritor francês também crê que o elemento sempre existiu, pois há muito tempo registra-se historicamente e tem conhecimento do belo, e, assim, possivelmente estaria presente também o seu contrário, ou seja, o feio, uma das características grotescas, oprimido por muitos anos.

O grotesco, por si só, tem significação plena, mas ao surgir o “[...] sublime rodeado de todos os grotescos” (HUGO, 2010, p. 26), ou seja, a consonância entre os opostos, propositalmente empregada pelos românticos, este contraste, para Hugo (2010), torna-se uma das mais ricas misturas da natureza, comparável à criação do gênio moderno. Tal contraste entre grotesco e sublime traz à tona sentimentos e reações humanas até então não exploradas, relacionados à vida psíquica.

A obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole,³ publicada em 1764, foi um marco literário fundamental para o gótico e o grotesco durante o período Romântico. Temas demoníacos e sobrenaturais (metafísicos) passaram a ser apreciados tanto por escritores quanto por leitores. Nesse contexto, foram criados personagens próprios, tais como vampiros – a exemplo do vampiro de John William Polidori (1819) –, e monstros – a exemplo do *Frankenstein* de Mary Shelley, criatura com alma sublime e aparência grotesca, fadada a um destino no qual não poderia escapar. Assassínatos misteriosos, em ambientações sombrias, eram muito retratados nas obras daquele período. Sendo assim, temas relacionados à morte e ao aspecto fúnebre encontraram o cenário perfeito para seu desenvolvimento.

Shakespeare, considerado um dos gênios explorados durante o Romantismo, já mesclava esses elementos de forma a criar personagens ainda mais impactantes, em uma mistura entre o riso e bufonaria, entre o informe e disforme, o que também foi pontuado por Victor Hugo (2010) em seu prefácio. Quanto a Shakespeare e seu grotesco, Rosenfeld e Guinsburg (2008, p. 292) acrescentam “[...] temos aí aquilo que Hugo chamou ‘Le grand rire infernal’, isto é, a mistura do cômico com o trágico na gargalhada impessoal que parece brotar dos arcanos do demoníaco”.

Este riso infernal e demoníaco, sátira da decadência humana e das condições adversas da sociedade, traduz “[...] a relação perturbada com o mundo” (MONTEIRO, 1988, p. 25). Devido a esta dimensão sátira do grotesco, modificadora de certa realidade conflituosa, muitas vezes carnavalesca e burlesca, que é mais próxima “do sentir da tragicidade da vida” (SIMÕES, 2005, p. 43), Bakhtin conceitua o termo “realismo grotesco”, que trazemos acima, mais uma das possíveis vertentes de suas manifestações.

Quando se constata a presença do grotesco e surgem tais elementos decadentes, mórbidos, maliciosos, de certa forma, abandona-se a humanidade, mas ela ainda é representada na exploração dos sentimentos mais profundos, até então ocultos (BATALHA, 2008). Isto é,

³ Horace Walpole (1717-1797) foi responsável pela criação de um novo gênero literário: o gótico. Em *O Castelo de Otranto*, o protagonista Manfred se vê assombrado por elementos sobrenaturais após o falecimento de seu filho, prestes a se casar com uma princesa (WALPOLE, 2010).

ao mesmo tempo em que a “besta” assusta, ela também representa anseios, medos e desejos obscuros guardados na alma de cada um – deduzimos como a sombra de Jung (2008).

Argumentamos que o medo está presente desde os nossos primórdios. Representa, segundo Delumeau (2019), uma “defesa essencial” humana. Em certas épocas, por exemplo, o medo serviu como ferramenta para a Igreja disseminar seus ideais, e aquilo que ia contra seus valores se tornava feio, repulsivo e grotesco, como o caso da fisionomia do próprio Lúcifer, sobre o qual refletiremos mais adiante.

Voltando aos contos de fadas e ao seu grotesco muitas vezes violento e perturbador, fruto da cultura popular, sabemos que, por meio do medo, eram passados ensinamentos e valores morais às crianças – “não desvie seu caminho” e “não dê confiança a desconhecidos”, a exemplo de “Chapeuzinho Vermelho”. Esse mesmo medo, em uma época medieval, uma das fontes dos contos maravilhosos dos Grimm, era visto muitas vezes como vergonhoso e não digno de se sentir por nobres cavaleiros e tantos outros. Bastava um sinal de medo para caracterizar determinada pessoa como covarde. Desta forma, surgiram contos com príncipes corajosos, valentes cavaleiros e personagens que não se permitiam sentir medo, como no conhecido conto registrado pelos Grimm tantos séculos depois: “João sem medo”, de 1408.

O medo estaria relacionado à surpresa, ao desconhecido, à perda de nossos referenciais – inquietante de Freud –, e isso consequentemente poderia causar diversas reações em uma pessoa, incluindo “comportamentos aberrantes e suicidas” (DELUMEAU, 2019, p. 25). A incerteza, ao se deparar com elementos provocadores do medo, foi o motivo de tantas literaturas terem se apropriado do grotesco ao longo dos anos, como o caso de Edgar Allan Poe, em sua tentativa de incitar ainda mais seus leitores. Na poesia mais famosa do autor, intitulada “O corvo”, por exemplo, a própria ave eleita pelo escritor tem caráter difame e grotesco, sendo

[...] um mensageiro do lado mais desconhecido, mais obscuro, menos luminoso e mais invisível do grande Deus. Melancolia, pensamentos profundos e pensamentos maléficos são coisas muito próximas, o efeito da solidão é uma pré-condição tanto para a possessão do mal às percepções interiores essenciais que sempre são o lado obscuro do deus do sol, isto é, pensamentos não dominantes na consciência coletiva, naquele momento, que o coletivo consideraria maléficos (VON FRANZ, 1985, n. p.).

Entretanto, além do talento americano para o grotesco, por assim dizer, para autores como Minois (2003), “[é] na Alemanha, desde a segunda metade do século XVIII, que aparece ou desperta – a visão grotesca do mundo” (p. 528). A tendência ao medo, ao humor negro do *Sturm und Drang*, as traduções e o interesse pelas obras de Shakespeare pelos primeiros

românticos e o cenário incerto trazem nova reformulação ao grotesco, ressignificando sua forma de aparecer em obras literárias. Como exemplo dessa literatura alemã, citamos os trabalhos de autoria de E. T. A. Hoffmann e as primeiras obras românticas do país relacionadas ao gênero do maravilhoso, aos contos de fadas literários.

O conto de fadas é, desde Tieck, um gênero preferido dos românticos: pode ser poético, como ‘Undine’ (1811) de Fouqué, ou filosófico, como o ‘Peter Schlemihl’ (1814), de Chamisso: são estas as primeiras obras de ficção do Romantismo alemão que alcançaram sucesso internacional (CARPEAUX, 2008, p. 161).

Poe (2011), em seu prefácio da obra *Tales of the Grotesque and Arabesque*, cujo original em inglês foi publicado pela primeira vez em 1840, deixou claro seu conhecimento das obras alemãs: “Admitamos por um momento que as ‘peças de fantasia’ aqui apresentadas sejam mesmo germânicas, ou o que for. Neste caso, o germanismo seria ‘o estado de espírito’ de agora” (p. 112). Desta forma, deduzimos que não tinha somente conhecimento do horror das composições do alemão E. T. A. Hoffmann, como tantos estudiosos apontam, mas também da atmosfera caracteristicamente sombria e grotesca dos contos populares alemães, que, inclusive, o autor também pode estar remetendo em seu prefácio. Sua maestria é tanta que, ao se inteirar das construções dos predecessores alemães, rejeita qualquer associação com o país, pois considera seus próprios textos como criação própria e original, uma obra-prima única: “Se o terror é a tese em muitas criações minhas, afirmo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma – deduzi este terror apenas de suas fontes legítimas e o levei apenas a suas legítimas consequências” (POE, 2011, p. 112).

Assim como os predecessores românticos foram atraídos pelo grotesco, em parte pelo questionamento de sua existência, em outras palavras, por viverem em um mundo sem ideal, sem valores estáveis ou reconhecíveis e partilháveis, em uma sociedade pobre de espírito, acometida pelas posses e aparências, Poe implementa o elemento em suas construções textuais. Para Minois (2003),

Seja como for, o mundo é grotesco, mistura íntima de beleza e feiura, de alegria e sofrimento, de esperança e medo. O riso que nasce da tomada de consciência desse grotesco não poderia ser puro. Ele advém do sentimento profundo da cisão do ser, e é por isso que a arte, que reproduz a vida, encontra a mais perfeita expressão no grotesco (p. 542).

Adentrando na esfera maravilhosa, nas primeiras edições dos tomos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de 1812, os Irmãos Grimm procuraram ser fiéis às

descrições e mantiveram os elementos grotescos fortemente presentes, pois, ao contrário do que se pensa, não foram narrativas voltadas inicialmente às crianças, e sim ao público adulto. Assim, temas como a violência (o ato de os pombos furarem os olhos das irmãs de Cinderela), o incesto (o pai que tenta esposar sua filha em “Pele de asno”), o estupro (Bela Adormecida ainda estava em sono profundo quando o príncipe teve relações com ela, e, em algumas versões da história, a pobre moça até engravidava) e a vingança, que citamos abaixo, ainda no conto “Bela Adormecida”, comporiam parte dos contos publicados na época:

Quando onze das fadas já haviam falado, a décima terceira apareceu inesperadamente. Queria se **vingar** por não ter sido convidada. E sem cumprimentar ninguém e nem mesmo olhar para os convidados disse alto e bom som:

— A princesa vai se espetar em uma roca em seu décimo quinto ano e cairá morta – e sem mais dizer ela se retirou do salão (GRIMM; GRIMM, 2005, p. 49, grifo nosso).

Mas, com o passar do tempo, os Irmãos Grimm perceberam que os pais estavam, na verdade, comprando suas obras para entreter seus filhos, ou seja, o público infantil. As próprias narrativas herdadas da oralidade já indicavam, assim como nas fábulas, certos valores e ensinamentos que poderiam ser absorvidos pelos “jovens leitores”, tal qual na obra Perrault⁴. Wilhelm, o mais conservador dos Irmãos Grimm, teve papel fundamental nessas edições realizadas várias vezes durante os anos.

Desde então, grande parte daquilo que era considerado inapropriado para as crianças foi retirado das edições que se seguiram. Em razão disto, existem diferenças em seus contos, que sofreram alterações entre uma e outra edição. Hueck (2016) explica que, “[a]ssim, Rapunzel deixou de engravidar e a princesa de O Rei Sapo não foi mais para a cama com o anfíbio: na primeira versão, quando o bicho é jogado contra a parede e se transforma em humano, ele cai precisamente sobre a cama da donzela, já dando a entender o que aconteceria em seguida” (p. 75).

Essa autora ainda aponta que Wilhelm se incomodava mais com temas relacionados à sexualidade e sensualidade, e por isso, mesmo após suas edições, vários elementos pertencentes ao grotesco e à violência ainda persistiram. Muitas das punições foram mantidas, e outras até

⁴ Charles Perrault foi um importante escritor francês, precursor do trabalho dos Irmãos Grimm, e autor de obras como *A Bela e a Fera*.

adicionadas, como o fato de Rumpelstichen⁵ ser esfaqueado em mil pedaços ao invés de apenas sair voando pela janela. De acordo com Cardoso (1969),

Os contos para a infância estão cheios desse poder maléfico opondo-se ao do bem; e, embora a vitória seja sempre do último, a criança, que os lê ou ouve, antes de chegar ao epílogo já passou por todas as torturas da expectativa e já compôs, em sua mente plástica, um cenário terrível, onde gênios do mal atuam poderosamente, ameaçando de mil maneiras diferentes a vida material e a paz de espírito (CARDOSO, 1969, p. 37).

Devemos pensar nos contos de fadas como o entretenimento de uma época em que o cinema ainda não existia. Esses fatos violentos e sanguinários, assim como nos dias de hoje, provocavam ainda mais interesse pelas histórias (e até poderiam ensinar alguma moral para as crianças).

Isto é, nos contos de fadas, o grotesco não aparece somente em seu viés caricato, das aparências físicas, como a bruxa e o diabo que destacaremos abaixo, mas também nas atitudes, no lado mal e repulsivo dos personagens. Nas edições subsequentes dos contos dos Grimm, a bruxa e o demônio permanecem, porém, muitas dessas ações e cenas horrendas foram editadas ou até mesmo removidas do enredo, após a percepção do forte apelo infantil das narrativas. Essa aparição dos monstros e atitudes grotescas, nos contos maravilhosos, são reflexos do mundo real e são essenciais à preparação do indivíduo para as diversas situações que vivenciará durante sua vida. Maria Tatar, em sua introdução à coletânea *Contos de fadas* (2004), considera que

[...] a verdadeira magia dos contos de fadas reside em sua capacidade de extrair prazer da dor. Dando vida às figuras sombrias de nossa imaginação, como bichos-papões, bruxas, canibais, ogros e gigantes, os contos de fadas podem fazer aflorar o medo, mas no fim sempre proporcionam o prazer de vê-lo vencido (p. 10).

Em contrapartida, nas narrativas de Edgar A. Poe, o grotesco é empregado muitas vezes como forma de “ampliar o riso” (MINOIS, 2003, p. 536), assim como observamos no trecho abaixo de “O Anjo do bizarro”:

Meu negócio! – exclamou a aparição. – E guê esbézie de griadura desglazificada é vozê bara bergundar a um anjo zobre os zeus negócios?!

⁵ Personagem fantástico e grotesco, é um duende responsável por peripécias no conto homônimo dos Irmãos Grimm.

Uma linguagem dessas era mais do que eu podia suportar, mesmo vinda de um anjo; e, mobilizando toda a minha coragem, agarrei um saleiro que estava próximo e o arremessei contra a cabeça do intruso [...] (POE, 2010, p. 135).

De acordo com Minois (2003), Poe origina uma “aberração”, um “horror puro”, deixando-nos à mercê da loucura, parte de um riso moderno. Esta mistura de riso e horror, de modo a futilizar e ironizar as aparências de um mundo incompreensível, segundo como Monteiro (2005, p. 30), poderia também ser categorizada como um “disforme grotesco”. Além disso, a autora também especifica que Poe, assim como Hoffmann, oferece “[...] uma boa exemplificação dessa mistura, obtida quer pelo excesso do bizarro, a redundar em efeitos cômicos, quer pelas intrusões de um narrador que quebra constantemente o suspense e o patético com comentários humorísticos” (p. 31).

Além do riso, Poe aplicava muitas vezes o grotesco como fator provocativo ao leitor. Com seu jogo de escrita, o que inicialmente parecia ingênuo vai adquirindo tamanho vigor e proporção que, ao final do texto, ocasiona uma reflexão do leitor, para além da ficção. O “pai do conto moderno” não utilizaria isso ao acaso: já pensava Poe que, “em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 67).

Para Kayser (1986), Poe empregaria também o grotesco para indicar uma situação concreta ou um teor horripilante de suas narrativas. Outra estratégia literária perceptível de Edgar A. Poe, ao nosso ver, também seria o uso da forma grotesca com ênfase em sua competência de confrontar o leitor. Poe, que prezava a “unidade de efeito” e o impacto que seus textos poderiam causar, utilizava o grotesco para eliminar qualquer monotonia e mexer com os sentidos e as referências de quem se atrevia a conhecer sua ousada obra, sendo, por isto e por outras estratégias de composição, conhecido como o “mestre do horror”. Para o escritor H. P. Lovecraft (2020),

[...] a mente de Poe nunca ficou longe do terror e decadência, e notamos em cada conto, poema e diálogo filosófico a tensa ansiedade de investiga abismos insondáveis da noite, perfurar o véu da morte e reinar em fantasia como senhor dos mistérios apavorantes de tempo e espaço (p. 64).

Não podemos nos esquecer que uma das obras mais conhecidas do escritor é a coletânea de *Tales of the Grotesque and Arabesque* de 1839— cujo prefácio mencionamos acima —, obra singular que, em seu título, expõe o grotesco como uma das técnicas de composição do artista.

Há também, no título, outro elemento ainda pouco explorado: o arabesco. Segundo Kayser (1986), “o arabesco é – e com isto muda o lugar que Goethe lhe consignara à margem da arte – ‘a forma natural’ da poesia, a base de toda arte mais sublime” (p. 55).

3.2 Abracadabra: a bruxa má dos contos

Figuras do imaginário popular, as bruxas há muito tempo têm sido caracterizadas “[...] como velhas horrorosas, com verrugas no nariz, chapéus compridos e pretos em formato de cone, montadas em cabos de vassoura, que criam gatos pretos e dão gargalhadas malignas” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 11). Geralmente assim descritas nos contos de fadas, de certo modo apavoram e intrigam o leitor ao herdarem todos os aspectos e valores decadentes e malfadados para si. Representam, nos contos dos Grimm, o mal, as trevas e a feiura, parte da associação criada em meados da Idade Média, época na qual se acreditava que as bruxas também estariam vinculadas ao satanismo, às forças das trevas (*maleficus*). Para Delumeau (2019), “[...] a cultura dirigente, entre os séculos XIV e XVII, ao insistir, com predileção mórbida, na feitiçaria, no satanismo e na danação, incrementou o lado inquietante e maléfico da noite (e da lua)” (p. 147).

Alguns estudos como o de Carvalho (1985) apontam, em uma perspectiva maravilhosa, que a bruxa seria justamente o oposto da fada, ou seja, o oposto ao lado sublime feminino. Das possíveis etimologias da palavra bruxa, duas são interligadas ao grotesco, uma significando “gafanhoto sem asas” e a outra “mulher má”. Ainda a respeito do papel da bruxa nos contos de fadas, Carvalho (1985) complementa que

A bruxa é símbolo da maldade humana, tão importante quanto as forças do bem, para a avaliação e equilíbrio destas [...]. Essas duas personagens-símbolos (Fada e Bruxa) são as representações simbólicas do Bem e do Mal. Veículo da bondade e da maldade, do certo e do errado [...]. As histórias e dramatizações, onde essas forças foram antagônicas medem suas possibilidades, terminam sempre, logicamente, com o triunfo do Bem. Essa proposição maniqueísta, realizada pelas Fadas e pelas Bruxas, encontrou seu clima na época barroca, e fez carreira na literatura infantil (p. 60-61).

Assim como se pode caracterizar a Malévola do conto da Bela Adormecida, Nelly Novaes Coelho (2008) define a figura da bruxa como uma “antifada”, ou seja, parte da “dualidade da mulher ou da condição feminina” (p. 31-32). Malévola é a décima terceira fada, a excluída e esquecida, que não é convidada às festas sublimes da realeza – por exemplo, a comemoração ao nascimento da princesa –, pois sua presença e sua aparência perturbam a

ordem do sereno e do belo. Ainda sobre a dualidade entre fadas e bruxas Marta Robles (2019) diz:

Acredita-se que as fadas regem o destino humano desde antes do nascimento; as bruxas, por outro lado, alteram a ordem e o bem-estar no instante em que se entregam aos mistérios da feitiçaria. Quando boas, as fadas são luminosas, geralmente sem marcas da idade nos rostos, sensíveis à beleza e inclinadas a corrigir os problemas em que tenham intervindo outras criaturas extraordinárias. Por alguma razão, discriminatória, as bruxas são representadas como velhas, mal-humoradas e feias, ainda que seja imemorial a crença em algumas de natureza sobrenatural que existem por si mesmas – tal como a necessidade do bem e do mal –, com a função de romper com suas intervenções a lógica habitual da vida (p. 228).

Vítimas dessas acusações baseadas em vãos argumentos, condenava-se geralmente as idosas, as viúvas, as parteiras, aquelas vistas como ameaça à sociedade, muitas vezes simplesmente por não quererem se casar ou se integrar aos padrões de suas comunidades. Estima-se que 75% daqueles condenados e executados durante a caça às bruxas eram mulheres; em certos locais, esse número pode chegar a 90% (HUECK, 2016). A perseguição durou mais de 200 anos e vitimou mais de 60 mil pessoas, segundo o estudo de Russell e Alexander (2019).

Tristemente, muitas idosas que fugiam aos padrões impostos pela época e sociedade foram vitimadas pela repulsa e aversão ao “feio”. As mulheres velhas muitas vezes pouco tinham de sublime, pois sua beleza se findava com o passar dos anos. Quando casadas e o marido morria, geralmente acabavam vivendo sozinhas, sem seus companheiros, ocasionalmente assoladas pela pobreza, além de tudo. Assim, a figura de uma velha solitária e pobre era um incômodo. Por meio da concepção (e condenação) da figura da bruxa, foi estabelecida uma forma de livramento de tais “monstros”. Segundo Delumeau (2019), “[...] em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual bondade, acreditou-se logicamente – e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade – que decadência física significava malignidade” (p. 520).

As bruxas podem ser definidas, tanto nas obras infantis quanto na crença medieval, como aquelas que “[...] lançam malefícios, provocam as tempestades, destroem as plantações, adoram Lúcifer e vão pelo ar aos sabás. As mulheres mágicas se especializam na fabricação dos filtros de amor, nos raptos de crianças e na antropofagia” (DELUMEAU, 2019, p. 528).

Essas personagens, fictícias nos dias atuais, nem sempre foram vistas desta forma. Atualmente, pensamos nelas como parte dos contos de fadas e da Carochinha, parte de um mundo paralelo e imaginário de encantos e caldeirões mágicos. Porém, não se deve esquecer que, como o conto de fadas tem origem no mito, ou seja, em um fundo popular característico

de determinada região, foi espelhado em antigas concepções e tradições da crença comum popular em certo momento da história, como mencionamos acima.

Consoante Russell e Alexander (2019), os quatro elementos necessários para a formação do arquétipo da bruxa europeia foram a feitiçaria, a religião pagã, o folclore e a heresia cristã. A partir de determinada época, notava-se fortemente, em certas comunidades, a presença de culturas e tradições celtas, com elementos não reconhecidos no mundo católico e cristão. O incomodo causado por estas tradições gerou repulsa por parte da Igreja e de seus fiéis, que as associaram ao elemento demoníaco. Mais tarde, por volta de 1300, encontraram uma figura certa à qual atribuíram todas essas características: a bruxa.

O fundo que deu origem ao mito da bruxa diabólica, na concepção europeia, pode ter se derivado da cultura greco-romana e da hebraica. Em grande parte, temos conhecimento que, desde as antigas civilizações, já havia vários elementos constatando certa dualidade entre bem e mal, e ainda, que há muito o grotesco tem sido incorporado por elas para afastar os maus espíritos, ou para representá-los, como no caso da bruxa. A respeito da representação da bruxa na tradição literária, Russell e Alexander (2019) afirmam que

A imagem da feiticeira na literatura clássica é quase uniformemente tenebrosa: Circe, a sedutora; Medeia, a assassina; Dipsias, de Ovídio, Oenoteia, de Apuleio e especialmente Canídia e Sagana, de Horácio, aquelas que com seus rostos lívidos e hediondos, descalças, cabelos desgrehados e roupas andrajosas, reuniam-se de noite num lugar ermo para escavar o solo com seus dedos em forma de garras, esquartejar um cordeiro negro, comer-lhe a carne e invocar os deuses infernais. Essa tradição literária da feiticeira perversa serviu facilmente de base para a ulterior imagem cristã da bruxa (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 40-41).

Para ambos os estudiosos, “[...] os festivais de Dionísio tornaram-se o modelo para os ritos supostamente praticados pelas bruxas medievais” (p. 43). Além disso, a cultura hebraica também foi essencial para a vinculação da bruxa ao elemento demoníaco, pois se existe um deus (luz), benevolente e sublime, também deveria haver o outro lado, um demônio (trevas), impiedoso e grotesco, responsável pelas atrocidades mundanas:

“Personificações do diabo na pré-dica cristã, as bruxas absorveram a herança das sibilas, magas e sacerdotisas, as quais consumaram seu mais alto êxito na cultura druídica ao lado de fadas que ideavam as cidades anglo-saxãs. Acentuaram-lhes a fealdade ao relacioná-las ao pecado; reduziram-nas à ponte emblemática entre o visível e o tenebroso, habitantes de um mundo intangível ou irreal, e a mera travessura da criação entre o humano e o sobrenatural, até diminuírem-nas à caricatura humanoide de Lúcifer (ROBLES, 2019, p. 229).

Na Alemanha medieval, a deusa Holda, da fecundidade, foi relacionada à imagem da divindade romana Diana (Gene), pois ambas estavam vinculadas ao sagrado, à natureza. Esse espaço, nem sempre hostil e fortemente ligado aos animais, fez com que Diana muitas vezes aparecesse em suas representações de forma grotesca, com chifres, de modo a representar a fertilidade (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 65). A divindade Holda, em 1012, passou a ser denominada “Bruxa Holda”, à qual se pode ligar a personagem da bruxa Hilda dos Irmãos Grimm. Assim, ambas as deusas foram ligadas ao satanismo, e isso tornou-se primordial como mais um dos argumentos para dar início à caça às bruxas.

Além disto, a Alemanha, país dos Irmãos Grimm, conforme os autores da *História da bruxaria*, foi um dos que mais prevalecera a ideia da bruxa satânica. Para eles,

[...] essas entidades eram, em sua origem, os gnomo e duendes do folclore, posteriormente transformados em demônios pela teologia cristã e adquirindo, por conseguinte, atributos sinistros: tinham relações sexuais com bruxas ou sugavam o sangue de suas amantes por meio dos ‘mamilos de bruxa’ (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 118).

Essa criação, de certa forma, foi necessária, naquele momento, para justificar as calamidades que aconteciam, tais como doenças, pragas e miséria, elementos que não poderiam ser atribuídos à vontade divina difundida no Cristianismo. A feitiçaria, de acordo com Russell e Alexander (2019), “[...] fala às necessidades humanas de justiça, proteção e vingança num mundo que, com excessiva frequência, parece fora do nosso controle” (p. 37).

As pessoas, “mergulhados em uma civilização mágica” (DELUMEAU, 2019, p. 566), viviam em pequenas vilas no campo, e até mesmo em cidades, em um momento de migração do campo para a formação dos grandes centros. Sem embasamento algum, em uma época na qual a ciência era quase nula, elas misturavam o fundo pagão local a seu inconsciente. Elas delineavam o arquétipo das bruxas como aquelas que

[...] comem crianças ou causam-lhes, de algum outro modo, a morte, levando às vezes sua carne para assembleia. Cavalgam em vassouras ou outros objetos, voam nuas, usam ungentos para mudar de forma, executam danças de roda, possuem espíritos familiares e praticam orgias (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 31).

Apesar de a bruxa malvada do conto de João e Maria poder, por meio de seus feitiços, criar o mais deleitoso banquete, ela desejava, na realidade, a carne de crianças que ali se espreitavam, por exemplo. Como afirmam Russell e Alexander (2019), “[...] as bruxas podem

cozinhar os corpos das crianças, misturá-los com substâncias repugnantes e incorporá-los ao unguento de levitação” (p. 53).

Além dos contos de João e Maria e da Bela Adormecida, a figura da bruxa é retratada em outras célebres narrativas, tais como a da Rapunzel, da Cinderela e da Branca de Neve. Nessas últimas duas citadas, aparece desempenhando o papel de madrasta. Segundo a perspectiva de Bettelheim (2020), no conto da Branca de Neve há a metamorfose para feiticeira, enquanto no conto da Cinderela há a representação do arquétipo da bruxa, daquela que dificulta a vida da personagem, em oposição à sua fada madrinha. Essa divisão do duplo feminino – em outras palavras, em boa mãe ou madrasta malvada – faz parte de uma defesa de nosso subconsciente. Enquanto a mãe deve representar a bondade e a candura, a madrasta poderia ser facilmente castigada pelos seus maus atos. Por essa razão, os Grimm substituíram tantas atrocidades cometidas por mães em madrastas. De acordo com Bettelheim (2020, “[a]o mesmo tempo que a fantasia da madrasta má preserva a imagem da mãe boa, o conto de fadas também ajuda a criança a não se sentir arrasada ao perceber a mãe como má” (p. 100).

Ao correlacionar a madrasta com a bruxa, um dos contos mais grotescos e cruéis que poderia servir como embasamento para qualquer texto digno de Poe seria “O junípero”, dos Irmãos Grimm. Neste conto, a grotesqueria acontece assim que a madrasta degola seu afilhado com a tampa de um baú, e, como se não bastasse, ainda serve sua carne ao pai e à irmã: “E, quando o menino se curvou sobre a arca para tirar a fruta, o Diabo a instigou, e pum! Ela fechou a tampa, que, caindo com toda a força, decepou o pescoço do menino, e cabeça rolou no meio das maçãs vermelhas” (GRIMM; GRIMM, 2013, p. 347).

Madrastas ou mães, essas bruxas também têm outra característica marcante: a metamorfose em gatos pretos ou em outros animais. Estudos como o de Hueck (2016) apontam que a concepção da licantropia surgiu a partir da narrativa de Ovídio (1 a.C.) sobre o rei Licáon, transformado em lobo. Consequentemente, a partir do nome Licáon, temos a origem do termo “licantropia”. A bruxa, tão temida pelos seus poderes sobrenaturais, é evocada por Poe (2012) em seu célebre conto intitulado “O gato preto”:

Este último era um animal notavelmente grande e belo, todo negro, e esperto em um grau espantoso. Falando de sua inteligência, minha esposa, que no fundo não era pouco imbuída de superstição, fazia frequente alusão à antiga crença popular que via em todos os **gatos pretos bruxas disfarçadas**. Não que em algum momento falasse a sério nesse sentido – e não toco no assunto por nenhum outro motivo além de acontecer, bem agora, de me vir à memória (POE, 2012, p. 82, grifos nossos).

Percebe-se, na passagem acima, que o narrador, extremamente racional, apela ao discurso grotesco e às imagens sobrenaturais ou macabras unicamente para conquistar a simpatia de um leitor ingênuo e supersticioso. O mesmo gato preto, em conjunto com outros animais, também surge no conto de fadas dos Irmãos Grimm intitulado “O rapaz que não sentia calafrios”, no qual mistura-se elementos sobrenaturais e grotescos, pois, além de falarem, os gatos tinham “olhos ferozes e esbraseados” (GRIMM; GRIMM, 2005, p. 114). Após enganá-los e se livrar dos animais de forma ainda mais grotesca, a personagem encontra outros gatos e cães pretos, que surgem pela chaminé, representando um novo desafio. Destacamos abaixo essa passagem grotesca dos Grimm, e, em seguida, uma ilustração das várias faces da bruxa, presente em cópia do início do século XVIII do manuscrito *A Discourse of Witchcraft as it was Acted in the Family of Mr. Edward Fairfax of Fuystone*, originalmente escrito em 1621, com ênfase na figura do gato preto (e logo mais no demônio):

Mas assim que se livrou dos dois **gatos**, e quando já ia se sentando junto ao fogo outra vez, bandos de **gatos e cães pretos** surgiram de todos os lados em grande número.

Soltavam uivos terríveis e pisoteavam seu fogo, tentando apagá-lo.

Por algum tempo ele ficou observando, mas quando a situação se tornou insuportável, agarrou a faca de tanoeiro e bradou:

— Fora daqui bando de patifes. — E deu golpes à direita e à esquerda. Alguns saltaram para longe, outros ele matou e jogou na água (GRIMM; GRIMM, 2005, p. 114, grifos nossos).

Figura 1 – Bruxa, gato e demônio, ilustrados em cópia do início do século XVIII do manuscrito *A Discourse of Witchcraft...*, de 1621.



Fonte: Edward Fairfax ([18--])

Destacamos, ainda, o papel da tradição oral como responsável pela transmissão desses elementos por tantos séculos e em tantos locais, em uma época em que a maioria não sabia ler nem escrever. Essas histórias eram geralmente transmitidas no campo durante o trabalho, ou em ambientes familiares, durante algum momento de lazer. O fato de estarem repletas de elementos mórbidos e horripilantes seria justamente o fator provocativo e atrativo gerado pelo grotesco, agregando ainda mais percalços à narrativa e a saga do herói. Tais histórias retratam arquétipos da consciência humana, que se perpetuam na literatura até a atualidade, a exemplo das bruxas.

Os contos populares a respeito de bruxaria e feitiçaria refletem geralmente o medo dos feitiçeiros e certo sentimento, ou reconhecimento, do poder deles. A ‘bruxa’ das histórias populares é basicamente uma feitiçeira (raras vezes acusações derivadas da caça às bruxas fazem parte de contos populares). Ela está intimamente associada aos poderes da natureza, e tem muitos dos atributos conferidos a um espírito da natureza. Está próxima das ‘mulheres selvagens’ do folclore, que representam a rusticidade agreste da natureza em

contraste com o mundo da humanidade civilizada (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 63).

Tais “mulheres selvagens” representavam aquelas isoladas da vida em comunidade. Na Alta Idade Média, época na qual eram consideradas pejorativamente “primitivas” por seus hábitos e estilo de vida, essas mulheres começaram a ser associados com a bruxaria, reforçando ainda mais o arquétipo da “bruxa solitária” que vivia na floresta e se alimentava da carne de crianças inocentes (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 66).

A caça às bruxas teve seu fim somente em meados do século XVIII. Após esse período, sua associação passou a ser vinculada novamente ao folclore e aos contos de fadas literários. Mas, importante fato que evidenciamos, a última execução, na Alemanha, foi realizada em 1775, enquanto a primeira edição dos “Contos da infância e do lar” dos Irmãos Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*) foi lançada em 1812, ou seja, apenas trinta e sete anos depois, o que significa que ainda existiam pessoas, geralmente menos instruídas, que acreditavam na figura da bruxa serva de satã, retratada nas narrativas.

Os românticos se encantavam, além do grotesco apresentado inicialmente, pela figura da bruxa, muitas vezes vendo nela uma personagem histórica mal compreendida, injustiçada, à margem da sociedade, como a maioria deles mesmos costumavam se identificar. Após a refutação Iluminista, necessária para o fim da caça às bruxas, cada vez mais essa figura da feiticeira volta ao mundo da fantasia, lugar de onde o Romantismo a resgata para eternizá-la em sua literatura, seja em Grimm, ou mais tarde, em Poe.

3.3 O papel do diabo nas narrativas grotescas

Outro personagem notavelmente presente nos contos de fadas literários dos Irmãos Grimm e nas narrativas de Edgar A. Poe é o diabo. Ele aparece em narrativas como “Silêncio – uma fábula”, “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”, “Duque de L’Omelette” e o “Diabo no campanário”, de Poe; e em “A donzela sem mãos”, “o Diabo e sua avó”, “Dona Trude” e “Os três cabelos de ouro do Diabo”, dos Grimm. Essa figura tem papel central no desempenhar da maleficência e do grotesco.

Elemento das narrativas maravilhosas, a maleficência, muitas vezes, evoca o incomodo e a aversão do leitor por meio de seu grotesco. A respeito das manifestações do diabo nesta literatura para crianças, além da obra dos Irmãos Grimm, ressaltamos também a sua aparição em “O Moinho do Diabo”, de Hans Christian Andersen (1805-1875), história em que o demônio

faz um pacto com um pobre moleiro, em uma intertextualidade com a tragédia *Fausto*, de Goethe (1749-1832), publicada, em duas partes, em 1808 e 1832. Essas aparições de Lúcifer na literatura mundial têm destaque, previamente aos contos infantis, em obras-primas como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), obra escrita entre 1304 e 1321, e *O Paraíso Perdido*, de John Milton, publicada em 1667.

É claro que a figura do diabo surge, inicialmente, em um contexto religioso, mas aos poucos vai migrando para outros gêneros narrativos. Inicialmente, Lúcifer era apenas um anjo expulso do paraíso, sem as características às quais o associamos nos dias atuais. De acordo com Delumeau (2019), “[...] uma de suas mais antigas figurações, nas paredes da igreja de Baouit no Egito (século VI), o representa sob os traços de um anjo, decaído, sem dúvida, e com unhas recurvas, mas sem feiura e com um sorriso um pouco irônico” (p. 354). Com o passar do tempo – e algumas intervenções de Santo Agostinho (354-430) –, ele se torna cada vez mais grotesco e medonho, principalmente quando consideramos os séculos XI e XII (DELUMEAU, 2019, p. 354). Segundo Umberto Eco (2007), “[...] é somente a partir do século XI que ele começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego” (p. 92).

O bem era sinônimo de beleza. Sendo assim, aqueles que não se enquadravam nesse âmbito eram vistos como maleficientes, tal como o diabo, que passou a ser retratado com chifres – semelhante a um bode, inspirado no deus Pã da mitologia – e com cor negra – o oposto da luz, ou seja, daquilo que é associado ao bem. Até mesmo a cultura chinesa contribuiu para o imaginário cristão acerca da figura diabólica entre os séculos XIV e XVI, pois “[a] China enviou assim ao Ocidente hordas de diabos com asas de morcego e seios de mulher. Exportou dragões de asas membranosas, gigantes de grandes orelhas e com um único chifre na testa” (DELUMEAU, 2019, p. 358). O curioso é que a própria Igreja deu um poder inimaginável a essa figura, cuja aparência grotesca e poder perpetuariam por centenas de anos, até a atualidade.

Ainda, seguindo esse preceito de criação mística referente ao contraste do divino e do perverso, surgem ainda mais elementos fantásticos e grotescos ligados à natureza, com certa proximidade mítica da bruxa má, todos coexistindo nesse universo grotesco paralelo dos contos de fadas. Entre eles, estão

[...] os duendes, gnomos, fadas, *trolls*, *kobolds* ou outros espíritos menores do folclore nórdico. Podiam ser amistosos, malévolos ou travessos. Em sua origem, eram espíritos da natureza, mas o cristianismo não podia admitir a existência de outras entidades espirituais além de Deus, dos anjos e demônios (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 69).

Como exemplo de personagem caricato e diabólico, podemos mencionar Rumpelstichen, criatura do conto homônimo dos Irmãos Grimm, retratado com características demoníacas: as habilidades mágicas – transformar palha em ouro, por exemplo – e os interesses próprios, que culminam em um pacto com a protagonista da narrativa. Pertencente ao folclore nórdico, é classificado pelos Grimm como um “um gnomo muito atrevido”, porém, em razão de suas peculiaridades, poderia ser classificado como uma espécie de demônio que serve ao diabo, pois a Rainha, ao pronunciar seu nome, faz com que ele exclame, pouco antes de rasgar a si próprio e desaparecer: “Foi o diabo que ensinou! – gritou o anão furioso. – Foi o diabo que ensinou!” (GRIMM; GRIMM, 2013, p. 296).

O demônio, nos contos “Os três cabelos de ouro do Diabo” e “o Diabo e sua avó”, dos Grimm, apesar de ter significação bíblica enraizada em elementos assustadores e malévolos, parece não assustar tanto os protagonistas quanto nos contos de Edgar A. Poe que mencionamos. Nos contos de fadas, geralmente, sua aparência é mais suavizada, por assim dizer, devido a seu fundo popular. Para Delumeau (2019), “[o] diabo popular pode ser também um personagem familiar, humano, muito menos temível do que assegura a Igreja e isso é tão verdade que se chega bem facilmente a enganá-lo. Assim ele aparece em inúmeros contos campestres (DELUMEAU, 2019, p. 369).

No conto “Os três cabelos de ouro do Diabo”, no qual é pouco descrito e explorado, é visto como um desafio proposto para o protagonista obter seu final feliz, percalço que deve ser superado pelo jovem – trazer três fios de ouro ao rei – para obter seu prêmio final – tornar-se rei e se casar com a princesa. Parece não ter a forma grotesca descrita nas obras medievais, pois seus cabelos são sublimes (dourados), apresentando-se como alguém loiro. Ainda sobre o conto “Os três cabelos de ouro do Diabo”, Volobuef acrescenta:

O diabo, diga-se de passagem, traz características que divergem da imagem cristã tradicional. O diabo mora com sua avó no inferno, que é sem fogo e sem pecadores, apenas sujo de fuligem; durante o dia fica fora e à noite chega para jantar e dormir [...] de um lado, o diabo não parece usufruir de nenhuma condição especial ou superior, estando na mesma situação das pessoas comuns – que sentem fome, dormem e são atacadas por piolhos” (2011, p. 55).

Já em “A donzela sem mãos”, o diabo, um pouco mais explorado, aparece várias vezes na narrativa, sendo responsável pelas várias peripécias, inclusive pelo pacto que culmina no triste fato que nomeia o conto: o decepamento das mãos da linda e bondosa jovem pelo próprio pai, em uma tentativa de livrá-los do mal que os atormentava – o próprio demônio –, como podemos constatar na passagem citada abaixo:

[...] Novamente o Diabo não pôde se aproximar e, bastante enraivecido, disse ao moleiro: “Decepe as mãos dela para que eu possa ter alguma coisa”. Mas o moleiro ficou horrorizado, e respondeu que não poderia cortar fora as mãos da amada filha e que não faria isso de jeito nenhum. “Se é assim, se você se negar, eu virei buscá-lo!”, disse o Diabo. O moleiro ficou apavorado e, em seu pavor, acabou prometendo ao Diabo fazer o que ele havia mandado. Então procurou a filha e disse: “Filha querida, o Diabo vem me buscar se eu não cortar fora as suas mãos, e eu prometi a ele que o faria. Peço que você me perdoe por isso”. “Pai”, respondeu ela, “faça comigo o que quiser”, e estendeu as duas mãos para que o pai as decepasse” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 156).

Já em “O Diabo e sua avó”, logo no início da narrativa, ele aparece como um ser fantástico e aparentemente grotesco: um dragão que realiza um pacto de sete anos com três personagens desertores. Esse ser assustador amedronta duas das personagens principais, mas não aterroriza a terceira, responsável por sua derrota. Outro exemplo de grotesqueria acima do comum encontrada nos contos de fadas pode ser percebida em “Dona Trude” (*Frau Trude*), dos Irmãos Grimm, narrativa na qual a menina desobediente enxerga a bruxa como um demônio com fogo em sua cabeça, ou seja, a garota vê a bruxa Trude sem seus disfarces. Como forma de punição, a criatura transforma a menina em lenha (GRIMM; GRIMM, 2012). Nota-se, portanto, a antiga associação do arquétipo da bruxa com o demônio. O encerramento maléfico e infeliz do conto permanece, mesmo após sucessivas alterações de Wilhelm Grimm, como forma de ensinamento moral aos leitores infantis, para que sempre obedeçam aos seus pais.

Na obra de Poe, o tnhoso surge não apenas com atitudes grotescas como realçamos nos contos de fadas, mas certas vezes também com características físicas que remetem a toda sua grotesqueria. Em “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, ele é um velho manco; em “O Duque de L’Omelette”, ele é um nobre num ambiente vislumbrante, porém ainda é sabotador; e em “O Diabo no campanário”, ele é uma figura decaída, em uma espécie de rebaixamento grotesco, como podemos notar na passagem abaixo, na qual aparece com uma das descrições mais grotescas que já vimos até então:

Sua **pele era escura**, o **nariz recurvo**, **olhos redondos**, **boca larga**. Vivia rindo, de orelha a orelha. Pelo menos, dava essa impressão. Bigode, barba. E nada mais se podia ver no seu rosto. **Cabelos encaracolados**. Vestia um terno apertado, com cauda negra de pinguim. Sapatilhas achatadas. Para dizer a verdade, apesar do riso, o tal sujeito tinha um **rosto sinistro** (POE, 2005, p. 127, grifos nossos).

Além da semelhança a um pinguim apontada por Poe, percebemos nesse trecho a semelhança da figura satânica a um bode, com olhos recurvos e bigode. Uma passagem similar

a essa, pertencente ao domínio das raízes grotescas germânicas, pode ser vista na descrição de Satã de uma antiga peça de teatro alemã de 1539, ao ser evocado pelo Papa Pammachius e por seu conselheiro Pofirio, como cita Jean Delumeau (2019) em *História do medo no Ocidente*: “Ele tem grandes chifres, seus cabelos são todos eriçados, seu rosto é horrendo, seus olhos são redondos e flamejantes, seu nariz é comprido, torto e recurvo, sua boca, desmesuradamente grande, inspira horror e pavor, seu corpo é inteiramente negro” (DELUMEAU, 2019, p. 363).

O riso é outra característica demoníaca presente em Poe, perceptível também em algumas passagens dos contos dos Grimm. O diabo pertencente ao âmbito do cômico, da sátira, é muitas vezes utilizado como parte da conhecida ironia do autor, a exemplo do trecho apresentado acima, no qual se descreve que a criatura “[v]ivia rindo, de orelha a orelha” (POE, 2005, p. 127). Segundo Ferraz (2007), “[...] durante toda a Idade Média o riso foi atribuído ao Diabo, como sendo este o pai da mentira, pai do riso” (p. 227). Há, portanto, a presença da comicidade, outra característica do grotesco.

Em seu estudo sobre a história do riso, Minois (2003) afirma que o riso, inicialmente, não era bem aceito pelo cristianismo. A justifica reside no argumentando de que Deus, em toda sua perfeição e sabedoria, não riu durante a criação do mundo, pois o riso pertence ao âmbito do instável, do duvidoso, do imperfeito e do sátiro, elementos atribuídos ao diabo na Idade Média. De acordo com Minois (2003), a risada esteve ligada à “decadência humana” durante muitos séculos, e “[...] até o século IX, tudo se limita ao grotesco, com grande liberdade cômica” (p. 144). Então, nesse ponto, é importante salientar que não temos somente o diabo como parte de um grotesco, mas muitas vezes o próprio riso na Literatura já o evoca, trazendo a instabilidade e o caos.

Para Gabriel (2017), segundo os ideais do cristianismo explicitados por Santo Agostinho, o pior tipo de mal não seria aquele de “ordem material, natural ou psicológica”, mas o “mal moral” (p. 133). Esse tipo, relacionado à queda do diabo, ao declínio tanto diabólico quanto humano, seria facilmente encontrado em personagens construídos por Poe, tais como aqueles dos contos “Metzengerstein”, “O Duque de L’Omelette” e “Bon-Bon”.

Em “O Diabo no campanário”, o tihoso, de aparência grotesca, desce o morro em um vilarejo tipicamente semelhante aos medievais descritos nos contos de fadas, em meio aos vales. Ferraz (2007) nos recorda que a “[...] presença dos montes, montanhas e redemoinho marca quase sempre a presença do sagrado, seja ele positivo ou negativo. Lembramos que na Bíblia Deus aparece sempre em montanhas e, no Livro de Jó, ao ser questionado sobre sua justiça, enfurecido, responde a Jó do meio de um redemoinho” (p. 226).

Tanto em “Os três cabelos de ouro do Diabo” e “O Diabo e sua avó”, dos Irmãos Grimm, quanto em “O Duque de L’Omelette”, de Edgar Allan Poe, o demônio é enganado. Em relação ao fato de o rei das artimanhas ser alvo de peripécias humana, Gabriel (2017) menciona que, em Poe, o diabo é caracteristicamente “[...] poderoso, no entanto frívolo e picaresco” e seria baseado “[...] nos contos folclóricos em que o diabo é vencido pela astúcia humana” (p. 138).

Em “Os três cabelos de ouro do Diabo”, dos Grimm, o tihoso é traído e enganado pela fada, que, em algumas versões, é responsável por servi-lo. Em outras versões, é a avó que, com pena do jovem protagonista, acaba ajudando o moço a obter os fios de cabelo do neto e mais algumas respostas que precisaria obter:

Tendo arrancado os três cabelos de ouro e obtido resposta para as três perguntas, a avó deixou o velho Satanás dormir sossegado até a manhã do dia seguinte.

Assim que ele saiu de casa, a velha tirou a formiga das dobras de sua saia, devolvendo-lhe o aspecto humano.

— Aqui tens os três cabelos de ouro — disse —, e certamente ouviste as respostas do Diabo às tuas três perguntas (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 533).

Semelhante a algumas versões do conto de “Os três cabelos de ouro do Diabo”, em “O Diabo e sua avó” novamente o ingênuo demônio é enganado por sua avó, que se compadece de um dos protagonistas e o ajuda a adivinhar o enigma do tihoso. Fatos como esses demonstram ainda mais a fluidez das narrativas orais e os momentos nos quais elas se permeavam e originavam uma, duas ou mais versões, germinando várias outras fontes e histórias ao longo dos anos com certa similaridade, como no caso desses contos registrados pelos Grimm.

Mesmo em “A moça sem mãos”, ele vem buscar a protagonista após ter feito o pacto com seu pai em troca de riquezas, e encontra algum percalço tramado pela moça ou por seu pai em todas as vezes que tenta levá-la. Ele também tenta forjar e atrapalhar a vida da personagem quando ela se torna rainha, mas acaba, por fim, sendo vencido pelo bem, num encerramento feliz, digno de todo conto de fadas. Já no conto de Poe, o Duque, amedrontado, vendo que não tinha muitas saídas, propõe um jogo de baralhos a Satanás, que acaba perdendo a jogada e, consequentemente, a alma do homem. Assim sendo, notamos que a besta geralmente pode ser vítima de trapalhadas e enganações humanas, indicando que o próprio mestre das artimanhas ensinou bem a seus aprendizes, tão bem que ele mesmo acaba caindo nelas.

A Idade Média, período tão fértil para o cultivo dos contos maravilhosos e fábulas, em especial no século XIII, faz com que a presença dos “[...] diabos das fábulas, dos mistérios e das diabruras” nos contos pareçam “espantalhos para assustar criancinhas”, de acordo com

Minois (2003, p. 208). Mais tarde, no século XIII, percebemos a tendência de essas histórias estarem sendo voltadas ao público infantil, assim como, muitos anos após, no século XVIII, ao serem redigidas pelos Grimm em sua obra. Conclui-se que, no contexto medieval, elas são incorporadas à oralidade como forma de trazer certo temor ligado aos valores éticos e morais da época, já dando ênfase ao público infantil.

Delumeau (2019) acrescenta que, além da oralidade, a figura do diabo, e de sua serva, a bruxa, na Idade Média, também ficaram ainda mais conhecidas pela contribuição da imprensa. O autor estima que cerca de 30 a 50 mil exemplares do famoso livro *O martelo das feiticeiras* (*Malleus Maleficarum*), de Heinrich Kraemer e James Sprenger, foram colocados em circulação na Europa entre os anos de 1486 e 1669, em pelo menos 34 edições. Na Alemanha, um dos países em que o grotesco foi mais difundido e aceito ao longo da história, somente a obra *O Teatro dos diabos*, de autor desconhecido, teve três edições entre 1569 e 1587 – um curtíssimo período para os padrões editoriais da época. Em suma, “[...] um mínimo de 231.600 exemplares de obras relativas ao mundo demoníaco foi lançado no mercado alemão na segunda metade do século XVI” (DELUMEAU, 2019, p. 365).

O período medieval não deu tanto espaço ao riso, em consequência das terríveis doenças que assolavam a população, tal como a temida peste negra, tema de “A máscara da morte rubra”, um dos contos mais célebres de Poe. Na Idade Média, o riso, que se tornou macabro, era relacionado à morte e ao apocalipse, em uma espécie de confronto contra um mal, de certa forma, já instalado. Para Minois (2003), “o riso é, então, um riso de medo” (p. 249).

O caos e medo, tão difundidos nos anos medievais, estão relacionados à concepção do Armagedom. A risada grotesca apocalítica fazia com que o demônio, aliado da bruxa, fosse um dos motivos de tanta desgraça. Segundo Minois (2003), “[...] a farsa, o mistério e a demonologia reúnem-se em uma celebração do diabo, da loucura e da morte, em que o grotesco encontra o sublime e a angústia explode de rir” (p. 252).

Para finalizar este capítulo, afirmamos, de nossa parte, que o grotesco, entre todas as suas variações e hibridizações, encontra acolhida no Romantismo. Minois (2013), ao abordar o interesse do alemão Hegel pelo grotesco, por exemplo, sintetiza esse elemento como

[...] a antidualética, é o choque indefinido e perpétuo da tese e da antítese que jamais chega à síntese, que fica suspenso na indefinição inquieta. Mistura de contrários, deslocação, perpetuação de contrastes, o grotesco é o contrapé da lógica. Trata-se, portanto, de um fenômeno intrigante, irritante, sem dúvida mal e não necessariamente risível: ‘A imaginação [no grotesco] só se afirma por distorções’ (MINOIS, 2003, p. 513).

Assim, de longe, o grotesco permanece a nos observar, esperando o tempo e o momento certos para se manifestar. A figura do diabo, manifestação desse grotesco, revela-se, dessa forma, como “[...] ridente, zombador, eternamente distante de si mesmo [...]. Sempre ‘ao lado de suas pompas’, ele ri de forma idiota, maldosa; ri dele mesmo e do mundo [...]” (MINOIS, 2003, p. 631).

4 O FANTÁSTICO MARAVILHOSO E O ESTRANHO DE EDGAR A. POE

Alicerce para as narrativas dos Grimm ou de Poe, o fantástico, assim como o elemento grotesco, envolve certa complexidade teórica quanto à sua designação e funcionamento. O termo, em sua etimologia, é oriundo da palavra latina *phantasticus* (-a, -um), correlacionada ao grego *phantastikós*, procedente da palavra *phantasia* (CUNHA, 2010, p. 285), ou seja, sua simbologia é pertencente ao domínio do imaginário, do onírico.

Dessa forma, pensa-se que o fantástico é tudo aquilo que foge ao nosso plano, da realidade ou da existência. Contudo, em uma tentativa de dominá-lo, os estudiosos o explanam por meio de suas inúmeras perspectivas, buscando certa adesão daqueles que leem. A mais conhecida (e tradicionalista) de tais análises é a do renomado filósofo e linguista Tzvetan Todorov. Seu estudo sobre o fantástico é, geralmente, ponto de partida para a argumentação sobre esse assunto. Em *Introdução à literatura fantástica*, publicado pela primeira vez em 1970, ele aponta, logo nas primeiras páginas, que “[...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31). Tal afirmação de Todorov (2004) é congruente com a de David Roas (2014), em seu estudo *A ameaça do fantástico*, no qual correlaciona o fantástico ao sobrenatural, pois, segundo Roas (2014), esse elemento depende da existência do metafísico ao transgredir todas as leis que regem o plano da realidade. Em outras palavras, o fantástico seria o grande causador de certa perturbação quando estamos frente ao inexplicável, fator que sugere uma ruptura da ordem natural.

Assim como o grotesco, apresentado acima, o fantástico também tem certa hibridez. Seus mecanismos de funcionamento e evolução podem se acoplar a diversos gêneros literários e elementos, resultando em determinados efeitos. O ceticismo romântico, por exemplo, deu ainda mais liberdades literárias a si, evocando o sobrenatural interligado a temas pertencentes a outros gêneros, tais como o picaresco, a poesia lírica romântica, a autobiografia e o romance de formação. Melhor dizendo, o fantástico, assim como o grotesco, evolui de tempos em tempos, a depender do momento cultural. A partir do século XX, segundo Roas (2014), presenciamos a origem da neofantástico, a exemplo da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, de 1915. Sobre tal hibridez, Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), complementa que

Aos evidentes erros e carências da abordagem que tem vindo a ser referida soma-se a imprecisão em que geralmente envolve o conceito de fantástico

[...], associando-o a espécies literárias tão variadas como o gênero maravilhoso, a *science fantasy*, a *heroic fantasy*, a própria ficção científica e as suas diversas modalidades, as narrativas de horror e de terror (em regra, integráveis no gênero estranho) ou, ainda, certas manifestações do grotesco (FURTADO, 1980, p. 12-13).

Para Furtado (1980), assim como para Todorov (2004) e Roas (2014), o fantástico é correlacionado ao meta-empírico, ao sobrenatural. Sendo assim, tal sobrenatural seria dividido em positivo, com conceitos que evoquem o Bem, e negativo, que compreendem o Mal. Corroborando com tal ideia a pesquisadora alemã Marie-Louise von Franz (1985), segundo a qual “se considerarmos o monstro de nossa história como uma personificação do fenômeno do mal na natureza, então podemos dizer que ele é sobrenatural”, (n. p.). Esse último sobrenatural utilizado por autores como Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e E. T. A. Hoffmann, em seus contos, provocaria certa experiência literária por meio de valores negativos, uma confrontação com o real. De acordo com Von Franz (1985), “[...] sabemos quanto essas histórias de fantasmas nos fazem sentir, de uma certa forma, algo terrível, e de outra, algo maravilhoso; é uma atração repulsiva que muitos de nós já experimentamos na infância” (p. 157). Já o sobrenatural positivo, muitas vezes associado ao maravilhoso dos contos de fadas, por exemplo, seria aquele que não ameaça as leis naturais, sendo, assim, um coadjuvante no equilíbrio das forças.

A literatura fantástica dialoga com o Romantismo, movimento no qual se desenvolveu o que Todorov (2004) denominou de “romance negro”, com tendências para dois tipos de sobrenatural: o primeiro, que poderia ser supostamente explicado (como nas obras de Poe), pertencente ao estranho e ao sobrenatural, tematizados nos romances góticos, e o segundo, aceito pelo leitor sem provocar estranhezas ou questionamentos, como no caso dos contos maravilhosos.

Todorov (2004) considera o fantástico como um gênero literário, o que, em nossa opinião, é um pouco extremo, pois esse elemento não tem regras definidas. Encapsulá-lo em um padrão ocasionaria certas restrições em seus artifícios de criação, pois sua beleza reside justamente em sua liberdade de manifestação. A concepção deste estudo é mais próxima de Remo Ceserani (2006), que explora os níveis filosóficos, psicológicos e literários do elemento. Segundo o teórico,

[...] a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambiguidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes

nas mais profundas camadas de significado e toca a ida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações (CESERANI, 2006, p. 100).

Em outras palavras, o fantástico é resultado de uma série de sentimentos, acontecimentos e idealizações humanas que lhe dão característica própria e o fazem ser tão excepcional. Apesar de discordarmos, em partes, da concepção teórica-metodológica de Todorov (2004), conforme dito acima, seu trabalho se mostra riquíssimo para a reflexão sobre esse tema. Ele menciona o medo, característica presente nos contos de fadas literários e nas narrativas de Edgar A. Poe, não como um item necessário ao fantástico, mas frequentemente associado a ele; em outras palavras, conexo ao confronto com o inexplicável, desconhecido, ou melhor dizendo, do inquietante freudiano (*Unheimlich*).

Para Freud (2019), podemos correlacionar o fantástico com a crença e o animismo que remonta aos primórdios da humanidade. Isto é, há milhares de anos nossos antepassados encontraram na magia possíveis explicações sobre o que até então não podia ser esclarecido pelo viés científico. Essa crença sobrenatural, pertencente aos veios iniciais da manifestação fantástica, permanece em nós até a atualidade. De acordo com Freud (2019),

Parece que todos nós, em nosso desenvolvimento individual, atravessamos uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos e que não nos afastamos dela sem que ela nos legue restos e rastros capazes de expressão, de tal modo que tudo o que hoje nos aparece como ‘infamiliar’ é a condição para que esses restos da atividade psíquica animista ainda nos toquem e estimulem sua expressão (FREUD, 2019, p. 85).

Freud (2019) explica que, na literatura, esse efeito anímico se concretiza ainda com mais êxito. Devido às “liberdades do escritor”, ou seja, a infinita gama de possibilidades criativas que o mundo da ficção oferece, a história pode fugir totalmente aos limites da realidade, daquilo que nos cerca, e isso pode provocar ainda mais o efeito do inquietante no leitor. Em outros termos, quanto às possíveis origens do fantástico, esse, assim como o medo, também seria um dos recursos proferidos pela humanidade desde sua origem, pois o homem sempre ponderou o misticismo como algo inerente à sua existência, elemento constantemente associado ao sobrenatural.

Considerando o sobrenatural como sendo o outro plano, regido por forças desconhecidas, temas complexos como a morte, sempre inexplicável à humanidade, passam a esse domínio. A respeito disso, Hueck (2016) menciona a ideia segundo a qual os mortos deveriam ir para algum lugar, crença que funciona como uma espécie de conforto àqueles que enterram aqueles que morreram. Segundo a pesquisadora, os “[...] arqueólogos costumam

atribuir o nascimento do pensamento mágico ao momento em que nossos antepassados começaram a enterrar os mortos” (p. 30). Tal pensamento se alinha à expansão do humano para um plano espiritual (fé), o que deu origem ao mito, à esfera do sagrado (COELHO, 2008, p. 92), ao rico fundo popular que alimentou por séculos a imaginação de inúmeras famílias por meio das histórias místicas, transmitidas de geração em geração. Bettelheim (2020) associa esse misticismo religioso também aos primórdios dos contos de fadas populares. Segundo ele, “[a] maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era uma parte muito importante da vida; sendo assim, eles lidam, diretamente ou por inferência, com temas religiosos” (p. 22).

De acordo com Lovecraft (2020), “[o] fenômeno do sonho também ajudou a construir a noção de um mundo irreal ou espiritual; e, em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziam com tanta força a um sentimento do sobrenatural” (p. 16). O sonho, nas perspectivas de Freud (2016) em *O homem dos lobos* e de Bruno Bettelheim (2020) em *A psicanálise dos contos de fadas*, tem uma familiaridade com os contos de fadas, pois seu teor constitui a mistura de elementos verídicos e fantasiosos, muitas vezes advindos das literaturas infantis, permanecendo no subconsciente do indivíduo durante toda a sua vida.

De acordo com Freud (2016), existe toda uma “tendência regressiva” nos sonhos, em nossas lembranças primitivas, uma espécie de escape para os fracassos dos problemas reais da vida por parte do indivíduo. Essa recordação, o sonho, passa a ser altamente influenciável durante toda nossa vida, preenchendo as lacunas, nas quais existe certa falha com a “verdade pré-histórica”, colocando a “experiência dos ancestrais no lugar da própria existência” (FREUD, 2016, p. 99). Melhor dizendo, os contos de fadas, em sua composição, têm elementos pertencentes ao fundo familiar de nossa mente, advindos dos mistérios do sonho, do que seria considerado sobrenatural. Consoante Bettelheim (2020), “[o]s contos de fadas agem tanto num nível consciente quanto num inconsciente, o que os torna mais artísticos, cativantes e convincentes” (p. 369).

Nas narrativas maravilhosas, estão presentes fatores e questionamentos oriundos de uma longa linhagem. Para além da oralidade, tais narrativas ainda continuam altamente influenciáveis por meio da Literatura, impactando crianças e adultos ao longo dos anos, como no caso do “Homem dos lobos”,

Pois a criança, tal como o adulto, só pode produzir fantasias com material adquirido em algum lugar; as vias para essa aquisição se acham em parte (leitura, por exemplo) interditas à criança, o espaço de tempo disponível

para a aquisição é curto e fácil de explorar na busca dessas fontes (FREUD, 2016, p. 57).

Dessa forma, as lembranças são muitas vezes distorcidas e repletas de elementos fantasiosos. A criança converte esses signos ficcionais às suas impressões da realidade, frequentemente relacionadas aos pais, como no caso que intitula a notável obra do psicanalista. Analogicamente ao caso do “homem dos lobos”, de Freud (2016), Bettelheim (2020) afirma que “[...] Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantásticos, assustadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia da história de fadas em sua própria infância, ou que reprimiu essas lembranças” (p. 97).

“Com o tempo, todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de verdade humana, foi esvaziado de seu significado original e, como simples ‘envoltório’ fantasioso e estranho, transformou-se nos contos maravilhosos infantis” (COELHO, 2008, p. 80), ou seja, os contos de fadas, de acordo com Coelho (2008), seriam originados da fusão entre os povos primitivos e o mundo celta (fadas). A estudiosa acrescenta que a primeira menção às fadas foi feita no latim, advinda de “*fata* (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade)” (p. 78). Assim como Coelho (2008), Ana Maria Machado (2002) também correlaciona os contos de fadas à sua origem meta-empírica. Segundo a escritora,

[...] o conto de fadas seria a história popular, de origem diferenciada em relação aos clássicos, que surgiu anonimamente no seio do povo e foi sendo recontado durante séculos. A essa definição acrescentamos que o conto de fadas é também a história autoral, escrita ou narrada segundo o modelo aceito para o conto de fadas e evocando a mesma atmosfera de sonho, ideal e sobrenaturalidade (MACHADO, 2002, p. 69).

Para Furtado (1980), o maravilhoso fantástico, como aquele dos contos de fadas literários dos Grimm, por exemplo, “[...] é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica” (p. 34). Em outras palavras, como já apresentamos brevemente, não há uma tentativa de causar conflito no julgamento do leitor sobre os acontecimentos sobrenaturais.

Além do sonho, a relação entre o aparecimento do místico muitas vezes também é mesclada ao horror, ao “medo” que Todorov (2004) associou ao fantástico. “O terror cósmico aparece como ingrediente no folclore mais primitivo de todas as raças, e é cristalizado nas baladas, crônicas e escritos sagrados mais arcaicos”, segundo Lovecraft (2020, p. 21). Roas (2014) também aponta o medo como componente essencial do fantástico. Tal sentimento causa

inquietação entre personagem e leitor, visto que experimentam a hesitação do subconsciente, discutida por Freud (2016) e Todorov (2004) em seus estudos, e o choque ao adentrar o desconhecimento.

Com o passar dos anos, tal misticismo foi germinando novas perspectivas e histórias em cada localidade, o que hoje categorizamos como parte do folclore de determinada região. Fundo primitivo associado à origem dos contos de fadas populares, e que mais tarde daria subsídio a Poe, muitas vezes é coligado ao “popular”, em outras palavras, ao povo, devido à incorporação de tantos elementos culturais característicos das regiões nas quais certa história era reproduzida oralmente. Lovecraft (2020) delineaia certas características proeminentes em determinadas localidades.

[...] No Oriente, a narrativa fantástica tendeu a assumir um colorido e vivacidade deslumbrante que quase a transmutou em completa fantasia. No Ocidente, onde o místico germano descera de suas escuras florestas boreais drúidicos, ela assumiu uma intensidade terrível e uma convincente seriedade de atmosfera que duplicaram a força de seus horrores meio narrados, meio sugeridos (LOVECRAFT, 2020, p. 22).

É claro que estudiosos como os Grimm compilaram certos contos como se fossem pertencentes somente a seu país, mas existem muitas exceções quando pensamos particularmente em contos de fadas populares e literários. As narrativas maravilhosas têm determinadas construções que codificam e remontam aos primórdios da humanidade. Cinderela, por exemplo, existe nas versões alemã, chinesa, italiana, entre outras. Devido ao fator permeável característico da oralidade, identificamos componentes na história pertencentes a diversas regiões, por exemplo, o sapatinho de cristal e os pés pequenos, símbolos da delicadeza e da beleza, remontam aos costumes das antigas mulheres do Oriente Médio.

A contestação de todas essas crenças surgiu apenas a partir do Iluminismo, momento em que a ciência procurou trazer a razão como mediadora para as questões da humanidade. O “fantástico romântico”, por assim dizer, brotou suas raízes literárias diante das contestações Iluministas. O Século das Luzes foi permeado pela ciência e suas explicações racionais, o que deu material intelectual e criativo suficiente aos escritores da época. Até então, o sobrenatural e natural eram vinculados aos acontecimentos cotidianos sem refutação, como na Idade Média. O Iluminismo, ao separar o metafísico da Razão, ainda deixou certas lacunas em grandes incertezas humanas como a Morte, por exemplo, gerando a dúvida da qual se alimenta o fantástico. Em um mundo onde a Razão imperava, deveria haver algo a mais para elucidar o inexplicável. Assim, a literatura explora e desenvolve um fantástico como o de Hoffmann e de

Poe, por exemplo, criadores de mundos ficcionais que exploram a verossimilhança da narrativa por meio do efeito da inverossimilhança. De acordo com Selma Rodrigues (1988),

O romantismo libera o gênio criador das restrições da poética clássica de modo geral, mas garante o lugar da verossimilhança. As narrativas puderem delirar à deriva em lugares exóticos e em situações fantásticas. Mas guardando uma lógica interna, de modo a referenciar a ilusão de verdade (RODRIGUES, 1988, p. 23).

O polaco Jan Potocki (1761-1815) e o francês Jacques Cazotte (1719-1792) são considerados, por Daniel Machado (2015), os precursores do fantástico. Cazotte, para alguns estudiosos, de uma perspectiva todoroviana, seria nada menos que o autor da primeira obra apontada como fantástica, *Le diable amoureux*, escrita em 1772. Para outros, como David Roas (2014), a primeira obra fantástica, conhecidamente gótica e grotesca, seria *The Castle of Otranto*, de 1764, escrita por Horace Walpole.

Conforme demonstramos em nosso primeiro capítulo, os românticos sentem atração pela atmosfera do transcendental, do inexplicável, do meta-empírico; em outros termos, por tudo aquilo que não se pode comprovar, como a alma, elemento que a humanidade sempre considerou existir, como se viu, desde as suas origens. Assim são os contos de fadas, reflexos dessas crenças, que adquiriram vigor durante a Antiguidade Clássica, tomando forma na Idade Média até atingir seu ápice de apreciação e de documentação, no século XIX. Todo esse efeito fantástico, originário dessa ruptura do pensamento científico para dar conta de certos aspectos centrados na relação entre o Eu e o mundo não aclarados pela ciência, segundo Rodrigues (1988), nos séculos XVIII e XIX, são de natureza teológica. Para a crítica, até mesmo

[...] o diabo, que passa a ser tema constante da literatura, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões etc. Todos são temas antropocêntricos (RODRIGUES, 1988, p. 28).

Subsequentemente, vamos nos atentar às narrativas dos protagonistas desse estudo: Edgar Allan Poe e Jacob e Wilhelm Grimm. Para tanto, é necessário, antes, resgatar mais alguns componentes fundamentais para a compreensão do fantástico, ainda em Todorov (2004). Em seu estudo, ele divide o fantástico em subgêneros: o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso e o maravilhoso puro.

Para Todorov (2004), o fantástico, nos contos de fadas, é aceito e associado a outro plano, pertencente ao âmbito do “maravilhoso puro”, em consonância com a perspectiva de Freud em *O inquietante*, pois, para o psicanalista, devido à estruturação dos contos de fadas, o leitor aceita as leis do animismo. Em sua origem, a etimologia de “maravilhoso” estaria ligada à palavra latina *marabilia*. Alguns de seus temas são elucidados por Rodrigues (1988), segundo a qual

Chamamos de maravilhoso a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos etc.). Pode-se falar num maravilhoso pagão (greco-romano ou celta, por exemplo), quando predominam os seres de uma mitologia pagã, ou num maravilhoso cristão, quando há interferência de seres miraculosos ligados à mitologia cristã (anjos, demônios, santos etc.) (RODRIGUES, 1988, p. 54).

Bettelheim (2020, p. 63) explica que “[o] conto de fadas, em comparação, deixa todas as decisões por nossa conta, inclusive a de querermos ou não as tomar. Cabe-nos decidir se desejamos aplicar algo de um conto de fadas à nossa vida ou simplesmente apreciar as situações fantásticas a que se refere”. Ou seja, para o leitor, é muito mais fácil a aceitação do sobrenatural feérico.

‘Era uma vez’, ‘Num certo país’, ‘Há mil anos atrás, ou mais’, ‘Numa época em que os animais ainda falavam’, ‘Era uma vez, num velho castelo no meio de uma floresta grande e densa’- esses começos sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que conhecemos. Essa indefinição deliberada nos começos dos contos simboliza que estamos deixando o mundo concreto da realidade comum. Os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados em que se é proibido de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa que costuma estar escondida será revelada, enquanto que o ‘há muito tempo atrás’ traz implícito que vamos tomar conhecimento de acontecimentos os mais arcaicos (BETTELHEIM, 2020, p. 90).

Já em casos como os de Poe, que mescla os artifícios literários, existe um “conflito de julgamento” (TODOROV, 2004, p. 107) na aparição de fantasmas, demônios e outros personagens aterrorizantes. Consoante a isso, Lovecraft (2020) afirma que “[...] os espectros de Poe adquiriam assim uma malignidade convincente que nenhum de seus predecessores possuía e estabeleceram um novo padrão de realismo nos anais do horror literário” (p. 60). Devido a tal conflito provocado por Poe, ao sentimento de estranheza nas obras, Todorov (2004) classifica-o como pertence ao subgênero do “estranho”. Tal categoria está relacionada aos acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que, ao final, podem ser explicados pela razão, indicando devaneios e instabilidade psicológica do narrador. O pai do conto moderno, para

Todorov (2004), indicaria uma “experiência dos limites”. Para o teórico, “[...] suas novelas prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico” (p. 55).

Quanto à verossimilhança da narrativa fantástica, essa estaria relacionada não à reprodução fiel da realidade, mas às próprias coordenadas referenciais do texto, pois a literatura cria outras dimensões (e possibilidades) à parte, ou seja, seu próprio universo verossímil. Dessa forma, os textos de Poe seriam um jogo entre a aparente verossimilhança (e a sua aceitação/identificação) sequencialmente a uma quebra, ao nosso ver, uma técnica maestral para potencializar a dúvida (a ambiguidade) em seu leitor. De acordo com Rodrigues (1988),

[...] Daí a experiência inverossímil ser assumida por um personagem-narrador, um eu – que conta uma história dentro da história. Ao longo do enunciado narrativo esse personagem dará várias explicações para o inverossímil da história: a casa deserta não é mal-assombrada, é bonita, tranquila, etc.; a visão da moça é um quadro perto da janela; Theodor está sofrendo de doença mental etc. Para cada explicação verossímil a narrativa oferece a quebra da verossimilhança com um elemento fantástico que lhe é mais forte: não pode ser um quadro porque a mão da moça se mexe [...] as sucessivas explicações não dão conta do mistério, permanecendo a dúvida, e a ironia final ainda a intensifica (RODRIGUES, 1988, p. 11-12).

Melhor dizendo, Poe utiliza traços narrativos do fantástico em seus textos como o emprego do discurso figurado, o narrador personagem, mas, quanto ao aspecto sintático, suas obras permanecem na indeterminação para Todorov (2004), não sendo necessariamente sobrenaturais, mas sim artifícios que permeiam a razão e a fantasia, aplicados para obter o efeito maior, isto é, a unidade de efeito, implicando em uma economia dos meios narrativos para obter o máximo de resultados, impactando ao máximo quem o lê. Essa estratégia literária de Poe também é apontada por Machado (2015), o qual afirma que,

[...] Para Poe a produção artística é um ato racional, convincente e analítico, no qual cada pequeno e aparentemente insignificante detalhe deve ser examinado com precisão matemática antes de compor o objeto definitivo, com a finalidade de se atingir uma determinada unidade de impressão ao final do texto (MACHADO, 2015, p. 19).

Segundo Lovecraft (2020), “Poe representa a mais nova, a mais desengadora e, tecnicamente, mais bem-acabada das escolas do fantástico que surgiram nesse meio propício” (p. 68). Machado (2015) apresenta Poe como o primeiro *Homo semioticus* de Décio Pignatari, pois o autor utilizava recursos imagéticos, sonoros e linguísticos para compor sua unidade de

efeito. Poe cria um jogo entre “claro e escuro”, no qual apenas alguns detalhes são revelados, e o restante permanece no sombrio, característica predominante de seus contos. Ainda para Lovecraft (2020), “[...] os contos fantásticos de Poe estão vivos de uma maneira que poucos outros poderão jamais almejar” (p. 66). De acordo com Machado (2015),

[...] Inicialmente, as ações acontecem no período noturno, de preferência à mágica e providencial meia-noite, excetuando-se a não explícita ‘The fall of the house of Usher’, no qual a sombria adega compõe um cenário noturno artificial; em segundo lugar, há sempre um fundamental jogo de luzes e sombras (MACHADO, 2015, p. 201).

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2004) ainda apresenta certas funções que o fantástico tem dentro de uma obra, dentre elas a curiosidade provocada no leitor, na descrição de um universo no qual impera o suspense, inexistente fora da linguagem. Ou seja, percebe-se no estudo de Todorov (2004) a direta relação entre o fantástico e o leitor; melhor dizendo, é como se o seu efeito dependesse do arcabouço de quem lê. Roas (2014) nomeia tal relação (entre fantástico e leitor) de “realismo do fantástico”, pois, por meio de um código realista, a narrativa fantástica, em sua construção, traz componentes interligados à referencialidade do texto, provocando certo valor aos fatos descritos pelo narrador, os quais cabe ao leitor admitir ou não.

Quanto ao papel do narrador nos contos fantásticos, esse geralmente é intradieético (autodieético ou homodieético) e em diversos estudos é apontado como parte importante para a realização do fantástico, com ênfase, nesse estudo, na obra de Poe. Esse é um dos fatores mais importantes para Todorov (2004) categorizar a obra de Poe como uma literatura do “estranho”. De fato, o narrador pode modificar perspectivas ou retorcê-las, elementos que não são comprováveis pelo leitor e são difíceis de serem críveis quando não vivenciados, pois, afinal, quem os vive e relata é o narrador. As modificações se assemelham, de certa forma, à contação de alguma história ou evento por aquela avó ou tia que acrescenta ou modifica vários elementos ao repassar o que de fato aconteceu, característica também presente na transmissão oral dos contos de fadas populares ao longo das épocas. Em outras palavras, é difícil crer fielmente em relatos de terceiros, ou até mesmo na sanidade do sujeito que narra, ainda mais quando empregados por Edgar A. Poe. Ao nosso ver, o narrador fantástico é aquele desconhecido, que nos é apresentado por meio da obra, e que expõe os acontecimentos da forma que lhe convém, sob seu ponto de vista, permanecendo todo o resto que está além de sua focalização, na escuridão, o que provoca certas reações no leitor, tais como a incerteza e o medo.

Outro estudo significativo para esse capítulo é o de Remo Ceserani (2006). O teórico apresenta uma visão mais próxima da nossa perspectiva, ao considerar autores como Poe pertencentes ao fantástico. Para Ceserani (2006), a visão de Todorov (2004) é limitadora, ao restringir o fantástico por meio de raízes históricas como a do gênero e dos subgêneros, reduzindo ou simplificando seus níveis filosóficos, psicológicos e literários. Em conformidade com o teórico,

[...] a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e linguística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambiguidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações (CESERANI, 2006, p. 100).

Assim como Todorov (2004) e Roas (2014), Ceserani (2006) não nega o vínculo entre o fantástico e leitor. Em sua concepção, ele aborda os sistemas temáticos mais recorrentes na literatura fantástica, tais como a noite, a escuridão e as almas de outro mundo; o retorno dos mortos; a representação de um indivíduo forte da modernidade (autoafirmação); a loucura; o duplo; a aparição do estranho e monstruoso; a frustração amorosa e a percepção da realidade vazia. Além disso, Ceserani (2006) aponta a origem do fantástico contemporâneo, caminho que remonta aos primórdios românticos. Para o autor, o fantástico tem certa carga do movimento Romântico e do Romance gótico da França pós-revolucionária.

Em relação ao fantástico dos contos de fadas literários dos Grimm, cabe mencionar que, em uma Alemanha em que eles registraram algo como a antiga crença sobre *Changelings*, ou seja, sobre as “crianças trocadas”, presume-se que, apesar de pertencentes ao escasso grupo de intelectuais de sua época (Círculo Intelectual de Heidelberg), o restante do povo alemão ainda não estava tão confiante na ciência, pois suas crenças continuaram a germinar diversas histórias fantásticas por séculos. Os camponeses acreditavam que seus filhos poderiam ser trocados, de forma secreta, por filhos das criaturas mágicas que os substituíam; para desfazer a troca, as crianças aparentemente erradas eram oferecidas, geralmente em florestas. Segundo os Irmãos Grimm (1816), em “Der Wechselbalg”, a criança trocada vivia por menos tempo (sete anos, no máximo), o que explicaria a baixa expectativa de vida infantil; sabe-se, na verdade, que as difíceis condições materiais da época eram responsáveis pelo alto índice de mortalidade na infância.

Ainda que o aparecimento do pensamento científico do Iluminismo, em contraposição às antigas lendas e crenças do povo, tenha gerado certo conflito durante o período conhecido como *Aufklärung*, de ceticismo, existia muita superstição envolvendo os alemães e os países

celtas, mesmo no século XIX, sobretudo quando passou a vigorar o Romantismo, que incentivava e apreciava tais “viagens” sobrenaturais.

Como apresentado acima, apesar de fantásticos, os contos de fadas pertencem ao âmbito da literatura maravilhosa, pois têm certas normas de construção. Geralmente, exceto em alguns casos como “Dona Trude”⁶ existe sempre um final feliz após o longo percurso do herói ou heroína, partes constituintes de determinadas fórmulas da estrutura feérica, enquanto o fantástico de Poe propõe a indeterminação, o demoníaco, sentimentos ocultos na alma, sem fórmulas pré-determinadas ou herdadas como nos contos de fadas.

Em síntese, por meio do estudo proposto neste capítulo de nossa dissertação e das perspectivas apresentadas, consideramos que o fantástico tenderia mais para um artifício narrativo, recurso que permite o jogo da arbitrariedade. Ele pactua com o leitor por meio de verossimilhança própria e singular; cria um universo paralelo e ao mesmo tempo tão próximo de quem o lê, provocando sentimentos e incertezas pertencentes ao inquietante freudiano, como a hesitação mencionada por Todorov (2004). Em outras palavras, quando nos deparamos com o desconhecido, perdemos nossas referências familiares e habituais, mas ganhamos certo ar de curiosidade pelo lado oculto da alma e das forças sobrenaturais da natureza, vivas dentro de um universo infinito que a literatura nos dispõe, pois, afinal, o que hoje nos é conhecido e seguro era ignoto aos nossos antepassados e precisou ser explorado e até mesmo vivenciado por milhares de anos. Tal crença no fantástico permitiu sua evolução, e, ao nosso ver, é o que fascina e traz ainda mais encanto quando nos deparamos com a literatura fantástica.

⁶ O conto “Dona Trude”, dos Irmãos Grimm, narra a história de uma garotinha muito teimosa, que desobedece a seus pais e vai até a casa da bruxa má. Ao chegar lá, ela diz à bruxa ter visto o diabo de cabeça flamejante pela janela. A feiticeira diz à menina que estava esperando há muito tempo por uma criança que a visse como ela realmente é. A narrativa se encerra com a criança sendo transformada em um pedaço de madeira, que aquece a fogueira da bruxa (GRIMM; GRIMM, 2012).

5 A INFLUÊNCIA DOS CONTOS DE FADAS DOS IRMÃOS GRIMM NAS NARRATIVAS DE EDGAR A. POE E ANÁLISE COMPARATIVA

Como anteriormente mencionamos, Edgar A. Poe aparenta possuir grande conhecimento das obras alemãs das mais variadas épocas. Seu conhecido poema, intitulado “Lenore”, apresenta correspondências mais antigas, como a balada do autor alemão Gottfried August Bürger de 1773. Recorrendo a inúmeras referências, Poe buscava aprimorar tais retalhos literários e transformá-los em algo muito superior e inusitado, não sendo em vão o fato de o artista ser reconhecido como o “pai do conto moderno”. Exímio estudioso de Poe, o autor H. P. Lovecraft diz: “[...] é verdade que seu tipo de enfoque pode ser anterior a ele, mas foi ele quem percebeu, pela primeira vez, suas possibilidades, e lhe deu uma forma suprema e uma expressão sistemática”. (2020, p. 59).

Neste capítulo, serão mencionadas algumas das possíveis influências na escrita de Poe. Convém, porém, recordar que o simples ato de imitar para alguns não é bem aceito na produção literária, tendo em vista que, historicamente, a problemática que envolve a *imitatio* na poesia é questionada desde os antigos clássicos até os dias atuais. Neste sentido, Rodrigues (1988) acrescenta que,

Se hoje a *imitatio* foi definitivamente banida (porque ela supunha uma reverência a textos considerados de autoridade, uma mentalidade que não se coaduna mais com a nossa), cultivamos, entretanto, um uso livre e totalmente dessacralizado do texto do *outro*. A isso damos o nome de intertextualidade – o que já se pode tomar como uma característica histórica de nossa época. A intertextualidade tende a abolir as fronteiras da autoria e a adjudicar ao leitor parte fundamental da autoria do texto (RODRIGUES, 1988, p. 25).

Em outras palavras, quanto ao ato de imitar, sempre há controvérsias entre os estudiosos e coexiste uma mudança (constante) tramada ao longo do tempo quanto às semelhanças literárias com o texto de outro. Ana Lúcia Merege (2010), em seu estudo, traz uma informação importante quanto ao que já nos é conhecido e faz parte de nosso arcabouço, que remetem à origem do Mito, o que justifica o fato de Poe utilizar tantos elementos encontrados nos contos de fadas populares e literários, originados a partir de mitologias coletivas,

[...] Isso porque todos os enredos de livros, de filmes, de peças teatrais ou de quaisquer outras manifestações artísticas têm como pano de fundo as mesmas situações que já vinham sendo mostradas há séculos nos contos de fadas, a mitologia coletiva, que se torna individual a partir da nossa própria experiência (MEREGE, 2010, p. 93).

Merege (2010), em seu estudo sobre os contos de fadas, correlaciona o pai do conto moderno às narrativas maravilhosas, “[...] atribuindo ao conto de fadas uma definição mais ampla, próxima da do conto maravilhoso, podemos colocar nessa mesma categoria trabalhos de Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe” (p. 90).

Além de Merege (2010), Guinsburg e Rosenfeld (2008) também associam os autores românticos aos contos de fadas ao explicar que

Tais são as alturas a que o ‘gênio’ romântico, a partir da incisão irônica, é capaz de guindar-se, suspendendo todas as leis e rejeitando todos os valores da mundanidade bem-comportada. Em função disto, naturalmente, pôde o Romantismo suscitar, como que do toque encantado de sua fantasia, um universo maravilhoso de contos de carochinha (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 286).

Em outras palavras, o Romantismo permite que o gênio transite dentre diversos conteúdos mundanos e literários para elaborar sua grande arte. Para Ferber (2010), “[...] a maioria dos românticos acreditava que a imaginação era a faculdade humana suprema, superior à razão ou entendimento, e quando isso era totalmente exercitado os humanos atingiam uma visão divina e poder criativo” (p. 54). Ou seja, essa criatividade estava diretamente ligada a seu estado de espírito e à possibilidade de confluir a outros planos, pois quanto maior a capacidade de se abstrair do contemplar a natureza, maior era o seu “dom”.

Regionalmente pensando, podemos também levantar a hipótese de que, como os Estados Unidos herdaram vários elementos da cultura europeia (como mencionamos em nosso capítulo sobre o Romantismo), o *background* europeu foi parte constante da construção de uma literatura americana, advindo desde as raízes dos antepassados europeus que fundaram o país, ou seja, o fundo familiar freudiano no inconsciente do povo americano já estava há muito tempo presente, só esperando ser revitalizado por meio de nova linguagem e vivência. Estudioso de Poe, Lovecraft (2020) acrescenta: “[...] Os Estados Unidos, além de herdarem o folclore sobrenatural comum da Europa, tinham um fundo adicional de associações fantásticas para explorar e já havia reconhecido nas lendas espectrais um tema frutífero para a literatura” (p. 67).

Em sua renomada obra *The anxiety of influence*, Harold Bloom (1973), partindo das concepções filosóficas de Nietzsche e psicanalíticas de Freud, diz que todo grande poeta, mesmo que inconscientemente, utiliza referências já existentes para produzir suas obras. Existe sempre um precursor na poesia, ou seja, desde a infância temos a tendência a recorrer a tudo

que nos é familiar e conhecido para realizar nossas próprias construções, sejam literárias ou não.

De certo modo, ao ler uma obra, todos somos leitores. Mas isto acaba indo ou não, de forma seletiva, de acordo com indivíduo, para seu arcabouço literário e pode passar a fazer parte de suas concepções. Esse pai poético ou precursor literário pode ser absorvido pelo *Id* do poeta, e, dessa forma, surge a angústia da influência, ou seja, a expectativa, após a absorção da obra, de uma nova formulação e de seu uso. Para Bloom (1973), a angústia da influência é um ciclo, pois, ao mesmo tempo em que o predecessor tenta fugir aos seus precursores, ele acaba sendo atraído novamente ao polo daquilo que já fora narrado pelos antecessores, parecendo por certas vezes lhes dar até mesmo novas vozes com ares ainda mais contemporâneos. Quanto a essa relação conflituosa, fiquemos com a Edgar A. Poe, em *Filosofia da composição*, para o qual

[...] a originalidade (a não ser em mentes de força muito rara) não é uma questão, como alguns supõem, de impulso ou intuição. Em geral, para ser conseguida, ela deve ser extremamente trabalhada, e embora seja um grande mérito, para ser alcançada, ela exige mais negação do que invenção. (POE, 2011, p. 29)

Quanto aos escritores de um mesmo período literário, como o Romantismo, podemos pensar que tais autores acabam compartilhando uma série de valores, pensamentos e características em comum com seus predecessores, e, assim, a possibilidade desses valores, temas e elementos serem transportados para suas obras é muito maior. Os próprios Irmãos Grimm, além de utilizarem elementos de nosso fundo familiar há séculos, ou seja, que nos são conhecidos cognitivamente e associados ao doméstico e acolhedor, também “[...] adaptaram contos das literaturas dos séculos anteriores como Sachs, Montani, Wickram, Frey, Kirchhoff e Perrault”⁷ (KAMENETSKY, 1974, p. 380, tradução nossa).

Esta angústia da influência não é negativa, já que, para Harold Bloom (1973) isso é um processo natural. Para existir uma visão crítica é necessária a leitura de muitas obras, e de certa forma, o escritor acaba sendo influenciado por elas, ou criando um julgamento, o que seria, na visão de Walter Benjamin, na obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2011), essencial aos valores românticos desde Schlegel e seus contemporâneos logo no início do período literário europeu, mais precisamente na Alemanha.

Como vimos em nosso capítulo sobre o Romantismo, os autores pertencentes ao período inicial do movimento Romântico alemão prezavam pela reflexão a partir de um determinado

⁷ “[...] they adapted tales from the literature of earlier centuries by such writers as Sachs, Montani, Wickram, Frey, Kirshhoff, and Perrault” (KAMENETSKY, 1974, p. 380).

objeto existente. Em outras palavras, para que se concretizasse a infinidade, todo pensamento e todo objeto estaria à disposição para ser ponderado por cada indivíduo, ou seja, o “Eu”. A partir de suas próprias percepções, em tese, o autor romântico geraria um novo objeto mais aprimorado de tais concepções existentes. Para Schlegel, por meio da percepção de Benjamin (2011), é como se o romântico tivesse um papel místico de retirar certos sentidos “mágicos”, absorvidos de elementos existentes, passando a dar um novo sentido a eles, complementando-os e aperfeiçoando-os. Melhor dizendo, o gênio romântico não precisava se ater às regras, pois era considerado uma espécie de *médium* capaz de captar todos os sinais naturais e imagináveis possíveis, de acordo com sua vontade. A respeito desse trabalho de manipulação do material feito pelo romântico, Rosenfeld e Guinsburg (2008) acrescentam que

Ele pode abandonar a seu talante tais elementos e manipular seu material com o fito de desmistificar, de ultrapassar a visão superficial de uma realidade aparente. Se lhe aprouver, lhe é dado jogar com todas essas categorias simultaneamente num mundo de elfos, anões, gigantes, ninfas, ondinas, duendes, revogando a gravidade, pondo os humanos a andar pelos ares, fazendo *Science-fiction* e dando rédeas ao fantástico com a ousadia que sua imaginação criativa lhe permitir (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008, p. 286).

Em suma, mediante a teoria de Harold Bloom (1973) sobre a angústia da influência, da canibalização muitas vezes inconsciente de seus predecessores poéticos, e de Walter Benjamin (2011), a respeito de alguns aspectos presentes nos românticos, de refletir a partir de objetos já existentes e dar um novo sentido a eles, extrai-se a concepção de que Edgar A. Poe, poeta, crítico literário, escritor do período correspondente ao Romantismo (mesmo que considerado por alguns estudiosos pertencente também a outros movimentos literários), tenha, mediante a sua compulsão literária, absorvido certas obras dos contos de fadas, como as dos Irmãos Grimm, e intencionalmente ou não. Ele pode ter as integrado ao seu ID a partir da repetição e de seu consumo para elaborar sua obra. Seria como uma espécie de “Frankenstein”, em que Poe, com toda a sua crítica e conhecimento, tivesse a ideia de aperfeiçoar e processar tais componentes literários feéricos, almejando a criação de um novo produto, isto é, em sua concepção criar narrativas mais aprimoradas em relação a alguns de seus predecessores, dentre eles, os Irmãos Grimm.

5.1 “A máscara da morte rubra”

Em “A máscara da morte rubra”, icônico conto de Edgar Allan Poe, o autor principia com a breve apresentação da “Morte Vermelha” que assolava o país, fato verídico, pois a Peste Negra dizimara milhões de vidas. Fato importante a ser mencionado para iniciarmos tal análise é que o conto foi publicado em 1842 na *Graham’s Lady and Gentlemen Magazine*, sob o título de “A Máscara da Morte Rubra: Uma Fantasia”. A menção à “fantasia” fora removida posteriormente pelo autor. Supomos que tal modificação seja para deixar menos explícita a relação no título com o maravilhoso feérico, pois Poe não nos entregaria assim tão fácil suas criações textuais sem que lêssemos o conto, mergulhássemos em seu universo e tirássemos tal conclusão individualmente. Quebrando parte do mistério, abordaremos, nesta análise, algumas dessas correlações.

“A máscara da morte rubra” se passa provavelmente durante a Idade Média, época em que a peste negra, também conhecida como peste bubônica assolava a Europa. Enquanto os pobres enfrentavam a cruel doença em seu vilarejo, Príncipe Próspero resolve se isolar em seu castelo acompanhado de mil nobres, tal reclusão é marcada por grandes festas e ostentações. O texto foca no baile de máscaras, proposto por Próspero, desde o preparo até sua realização. São sete aposentos devidamente ornamentados, cada um difere dos outros quanto às cores e elementos decorativos. No baile, tudo corria bem para os nobres e o príncipe até que uma figura com máscara grotesca se destaca entre os convidados, ao badalar do relógio de ébano à meia-noite. Próspero, ao se sentir ofendido pelas vestes de seu misterioso convidado, o desafia, e é o primeiro a cair morto após perceber que a Morte estava entre eles. Assim, subsequentemente, todos vão sucumbindo no desfecho macabro criado por Edgar A. Poe.

No conto, o narrador é em terceira pessoa, ou seja, onisciente, pois conhece todos os detalhes. Ele só não revela, propositalmente, a quebra da barreira e a presença da Morte Vermelha para dar ainda mais suspense e vigor para o grande momento da aparição, o clímax da narrativa, à meia-noite. Alguns estudiosos também o classificam como onisciente intruso, pois ele só se atém aos detalhes físicos e aparentes, sem revelar os pensamentos dos indivíduos. Em nossa concepção, tal técnica é parte da estratégia de Poe em reforçar o quanto as aparências importavam no mundo de Próspero, bem mais que qualquer intelecto, por isso ele descreve tão bem as ambientações e vestimentas dos personagens.

Quanto aos personagens, temos Príncipe Próspero, representando o protagonista, a Morte Vermelha como antagonista e os mil nobres presentes como secundários. Próspero é um

personagem plano porque permanece toda a narrativa da mesma forma, sendo extravagante e egocêntrico até o final, ou seja, não há modificação em seu caráter.

O nome do príncipe também tem correlação com o Próspero da peça teatral de Shakespeare, nomeada *A tempestade* (1610-1611). Como dito em nosso capítulo sobre o Romantismo, Shakespeare foi referência para diversos autores românticos.

Ao apresentar a Peste e seus sintomas, Poe refere-se às “[...] dores agudas, e tonturas súbitas, e depois profuso sangramento pelos poros, com o óbito final” (2018, p. 143). Tal correlação com a pele aparece novamente mais à frente em “[...] sua ampla fronte, com todas as feições do rosto, aspergida com o horror escarlate” (2018, p. 147). Em outras palavras, dentre os atributos apresentados para compor a aparência grotesca e cadavérica do personagem, a epiderme, o maior órgão do corpo humano, ganha destaque. Abaixo Huxley nos apresenta outra doença que, assim como a Peste bubônica, modifica alguns aspectos da derme e acrescenta que

[...] pela construção dos capilares, no medo, a pele branqueia; por sua dilatação, na vergonha, desejo ou fúria, avermelha-se. A pele é, assim, um espelho de estados psicológicos. Reage, também, a mudanças fisiológicas. Há uma doença chamada lepra branca, na qual a pele se cobre de manchas brancas lisas. [...] a pele é uma camisa [...] não é a alma. É, certamente, como a alma, no sentido de representar um intermediário entre o interior e o exterior, mas falta-lhe a aparente capacidade de deixar o corpo durante o sono, de viajar em sonhos e visões, e de projetar-se no mundo externo (HUXLEY, 1977, p. 32-34).

A transmissão da Peste Negra está associada ao carrapato encontrado nos ratos, presentes na Europa dos anos de 1348-1720. De acordo com o estudo de Jean Delumeau (2019, p. 154) a peste tinha certa periodicidade, em outras palavras, a cada nove ou dez anos se tornava ainda mais violenta. Todo o caos provocado, por séculos, apavorou o Ocidente que comparava misticamente sua figura a um dos cavaleiros do Apocalipse, um personagem: “[...] que se desloca de país em país, da costa para o interior e de uma extremidade à outra de uma cidade, semeando a morte à sua passagem” (DELUMEAU, 2019, p. 161).

Apesar de atacar inicialmente as populações mais pobres, ninguém estava a salvo da doença. Algumas associações dos povos antigos com a enfermidade recordam, de certa forma, a personificação da Morte de Edgar Allan Poe nesta narrativa:

Os semeadores de peste eram uma corja diabólica. E não é de se surpreender que aqui e ali tenha se acreditado na ação de seres fantasmagóricos - fadas ou fantasmas -, manipulados pelo demônio, e que espalhavam a doença. No Tirol, falava-se de um fantasma de longas pernas e de manto vermelho que deixava a epidemia em seu rastro. [...] Em Milão, dizia-se que um diabo negro de

olhos brilhantes percorria as ruas e entrava nas casas (DELUMEAU, 2019, p. 211).

Assim como nos contos de fadas, Poe retrata a lacuna existente entre grupos socialmente e economicamente opostos. O Príncipe Próspero e seus “mil amigos são e despreocupados” representam a nobreza, que vive em castelos e fortalezas, mundo onde tudo é sublime e belo, apesar de extremamente “excêntrico”. Já no segundo grupo, a pobreza, representada nos contos feéricos pelo camponês ou camponesa, em “A máscara da Morte Rubra”, são apaziguados pela Peste (que mais tarde fará as honras no baile do mimado duque). Esse segundo grupo pertence a um mundo grotesco, abandonado e esquecido por seu regente que friamente organiza festas como se nada tivesse acontecido. Ao nosso ver, essa técnica empregada pelo americano:

É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideias, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos de poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 65).

Dessa forma, como nessa ocasião não existe mais o personagem do camponês (a), a ida à fortaleza, melhor dizendo, a trajetória (nesse caso do anti-herói) será protagonizada pela Morte. Além do mais, nos contos de fadas, nota-se a ascensão do personagem principal (socialmente e economicamente). Isso, porém, não é o que acontece no conto de Poe, pois o percurso é exatamente o oposto, há o rebaixamento, o declínio de Próspero e sua trupe ao estilo de Poe, isto é, diretamente para o túmulo. Tal contraposição e certa rivalidade entre Próspero e Morte Rubra sugerem, de acordo com Furtado, que “uma história fantástica apenas exige a representação de um Monstro e de uma Vítima (Sujeito e Destinatário), por vezes coincidentes com o Objeto” (1980, p. 90).

O Príncipe arquiteta uma muralha “forte e elevada” com portões de ferros soldados para impedir tanto a entrada indesejada quanto a saída repentina de algum de seus convidados. Segundo Bittencourt (2006), a “[...] primeira definição de Poe para o lugar onde a corte se protegera da peste é ‘fortificada’ - a palavra utilizada em inglês é ‘castellated’, que contém em si não só a ideia da proteção, como também retoma o tom de contos de fada do texto” (p. 26). Tal “estrutura extensa e magnífica” retratada nesse conto remete à preferência de Poe por espaços internos e reservados, assim como em contos do “Duque de L’Omelette”, “A queda da casa de Usher”, “Ligeia” e outros. Tal elemento é extremamente propício para a construção do fantástico, pois, de acordo com Furtado:

[...] a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas. [...] o castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX (FURTADO, 1980, p. 121).

Poe deixa bem claro nesse conto que, após a reclusão, “havia a Beleza” (POE, 2018, p. 144). A vitória da beleza e harmonia sobre a maldade e o caos ocorre nos contos de fadas dos Irmãos Grimm geralmente após o casamento e a punição dos maus, como no caso de Branca de Neve, cuja madrasta foi condenada a calçar sapatos em brasas, ou “Cinderela”, em que as irmãs postiças tiveram os olhos arrancados por pássaros. [...] Em Poe a trajetória é oposta: da harmonia, beleza e serenidade do início o conto caminha progressivamente para o caos, sofrimento e morte, quando a peste é vitoriosa. Como mencionado acima, Edgar Allan Poe faz exatamente o oposto dos contos de fadas, ele inicia instaurando o Príncipe em sua “bolha” aparentemente impenetrável para depois quebrá-la e trazer a infelicidade como encerramento, a “morte”.

O casamento, evento tão recorrente nos contos de fadas, como ilustra a última função (acontecimento), de número XXXI, definida por Vladimir Propp na *Morfologia do conto maravilhoso* (2010), simboliza a continuidade, a geração da vida (início) subsequente aos acontecimentos narrados. Já a tão temida morte significa o fim, o término de tudo, o vale das incertezas até então não esclarecido pela ciência humana, representando, desde os nossos ancestrais, nosso maior medo:

O fenômeno da morte e os cadáveres provocam um tremendo e genuíno medo primitivo. Não se sabe se é o medo do mal ou da morte, é a mesma coisa. Na mitologia egípcia e em alguns contos africanos a morte é personificada como um inimigo que mata no final da vida. Nós ainda temos isso na palavra agonia (*agon* em grego), que significa batalha. [...] Assim a última batalha sempre é vencida pelo lado sombrio – quer dizer, ao nível físico. Isso provavelmente explica essa grande proximidade do simbolismo da morte e do mal e é por isso que nós em alemão ainda combinamos *Tod und Teufel* (morte e demônio) (VON FRANZ, 1985, n.p.).

Tanto a vida quanto a morte são ritos de passagem, celebrados de diversas formas em muitas comunidades, e, mais especificamente o falecimento é algo inerente ao qual não se pode escapar, pois certa hora tem-se que enfrentar tal “monstro”. Huxley complementa:

[...] o Primeiro Princípio da criação é a morte, o sacrifício acarreta a morte, casamento e morte podem ser chamados pelo mesmo nome, honra e vingança

são manifestações ambiciosas do que Freud chamou o instinto da morte, o toque do pegador, no brinquedo de pegar, é uma espécie de doença infecciosa [...] parece, então, que esses vários aspectos da morte são cruciais para a nossa compreensão de como as comunidades humanas se juntam e celebram sua própria existência e como, por causa da morte, os ritos de fertilidade – a ação do Prolífico em face do Devorador – apareceram (HUXLEY, 1977, p. 106).

Outra característica marcante na personificação da morte, nomeada “a Morte Vermelha”, é o vermelho muitas vezes referenciado como “rubro” ou “escarlata”. Tal cor intitula o conto, merecendo, por isso, destaque na presente análise. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Allan Gheerbrant mencionam que tal tonalidade é “cor de fogo e sangue [...], para muitos povos é a primeira das cores, por ser a que está ligada mais fundamentalmente à vida”⁸ (1986, p. 888, tradução nossa). Além de compor a caracterização da personagem, o vermelho também é evidenciado nas inúmeras descrições de Poe sobre os vitrais da sétima sala, a mais escura e assustadora de todas: “[...] vidraças eram **escarlates** – uma profunda cor de **sangue**” (POE, 2018, p. 144, grifos nossos).

A cor vermelha, além da “Máscara da Morte Rubra”, tem forte destaque no conto de “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm. Logo no início do conto, temos a passagem: “[...] enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de **sangue** caíram na neve. Como o **vermelho** combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, **vermelha como o sangue** e negra como esse batente da janela” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 247, grifos nossos).

Mesmo na passagem em que Branca de Neve é envenenada (com a maçã “vermelhinha”) pela própria mãe, que mais tarde fora substituída pela madrasta má e invejosa, a princesa: “[...] passou muito tempo no caixão e não se decompunha; permanecia branca como a neve, **vermelha** como sangue e, se pudesse abrir os olhinhos, estes certamente seriam tão pretos como ébano, pois ela estava ali como se estivesse dormindo” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 254, grifos nossos).

O vermelho associado ao sangue também aparece no grotesco de “A Gata Borralheira”. Quando a primeira irmã mutila seu pé para entrar no sapatinho de cristal, os pássaros denunciam: “A verdadeira ficou para trás, o sapato ficou apertado, está todo **ensanguentado!**” Assim: “[...] o príncipe olhou para baixo, viu que do sapato brotava **sangue** e, percebendo que tinha sido enganado, levou a falsa noiva de volta para casa (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 126, grifos nossos).

⁸ “Color de fuego y de sangre [...], para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 888).

O mesmo acontece com a segunda, pois “[...] ao passarem pelo portão, as duas pombas disseram: “Olhe bem, rapaz! A verdadeira ficou para trás, o sapato ficou apertado, está todo **ensanguentado!** O príncipe olhou para baixo e viu que as meias brancas estavam se tingindo de **vermelho** e o **sangue** estava subindo. Ele então a levou de volta e disse para a mãe: ‘Esta não é a noiva certa’” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 126, grifos nossos).

Somente quando o exausto príncipe encontra Cinderela: “[...] os dois pombos disseram: ‘Olhe bem, rapaz! A verdadeira não ficou para trás, o sapato não ficou apertado. E não está **ensanguentado!**’” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 127, grifos nossos). Isto é, o derramamento do sangue indica que algo não está correto. Nessa situação, ele poderia ser vinculado com o impuro, com a perda de sangue feminina durante a menstruação, que em algumas comunidades é vista como algo repugnante e detestável.

Em relação à ambientação descrita por Poe, podemos considerar que as especificações das salas e seus detalhes são tão ricos no texto que provocam no leitor uma visualização imagética de como seria ambientado o cenário do baile de máscaras: “Havia muito brilho, esplendor, coisas chamativas e espectrais [...] extravagâncias delirantes como concebem os loucos” (POE, 2018, p. 146). Sobre tal efeito Lovecraft acrescenta:

The masque of the red death (A máscara da morte rubra), *Silence, a fable* (Silêncio, uma fábula) e *Shadow, a parable* (Sombra, uma parábola) são seguramente poemas em todos os sentidos da palavra, salvo o métrico, e devem muito de seu poder tanto à cadência auditiva como às imagens visuais (LOVECRAFT, 2020, p. 64).

Em outras palavras, são sete aposentos densamente ornamentados esbanjando extrema ostentação. O significado do número sete logo será explanado nessa análise mais adiante. Vamos, porém, ainda nos ater à representação do lustroso palácio e suas salas. Em “A Gata Borralheira”, dos Irmãos Grimm, a luminosidade e decoro da ambientação também aparecem no trecho: “A menina seguiu as pombas, escalou até o último degrau e conseguiu avistar o salão e as irmãs dançando com o príncipe. Tudo brilhava e reluzia diante de seus olhos” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 118). De acordo com Carvalho:

[...] o palácio reluzente, palácio de cristal e pedrarias, onde se desenrolam todos os sonhos da humanidade [...] os quartos secretos ou salas simbolizam locais consagrados aos diferentes aspectos de degraus da iniciação, correspondendo à evolução do espírito humano (CARVALHO, 1985, p. 71).

Além da ambientação, Próspero também escolhera a caracterização de seus convidados, que “sem dúvida eram grotescos”. Eles vestiam “peças incongruentes” e era tudo exagerado:

“[...] beleza em **excesso**, luxúria em **excesso**, bizarro em **excesso**, um quê de terrível, e não pouco do que poderia ter suscitado aversão” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 146, grifos nossos). Essa repetição de Poe da palavra “excesso” é parte de sua conhecida ironia e da construção de sua crítica à nobreza, como forma de já instaurar inicialmente o declínio moral desse mundo de aparências. Essa ideia de ostentação, exagero em ornamentos, característica das vestimentas da Idade Média, também pode ser notada em “A Gata Borralheira” em: [...] mal acabara de falar e um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios surgiram à sua frente” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 119). Também em sua grande ida ao baile Cinderela tem seu desejo realizado ao surgir: “[...] um vestido ainda mais lindo que o anterior, todo de ouro e pedras preciosas e meias com bordados em dourado e sapatos dourados. E, quando ela o vestiu, brilhava tanto que parecia o sol do meio-dia” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 124).

Em “A máscara da Morte Rubra”, Poe futiliza tanto Próspero quanto seus convidados. Ao final do conto, quando a grande figura bubônica aparece, o leitor dificilmente vai se compadecer dos personagens, pelo contrário, é como se, por meio da desordem, a ordem fosse novamente instaurada, pois o senso de justiça aparece (mesmo que às avessas), como se o que acontecera aos pobres camponeses também fosse sucessivo aos nobres, não importando condições econômicas e sociais para a Morte.

Quanto à simbologia do sete, Chevalier e Gheerbrant (1986) explicam que tal número representa a ordem, o todo espiritual, a perfeição. Pode ser considerado como o encerramento de um ciclo, sua conclusão, pois, segundo o Antigo Testamento, após seis dias criando o mundo, no sétimo Deus descansara. É curioso como o sete é recorrentemente utilizado na Bíblia, e está presente até mesmo no Apocalipse, pois, segundo o livro a chave para o Armagedom será “[...] 7 igrejas, 7 estrelas, 7 espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 tronos, 7 cabeças, 7 pragas, 7 copas, 7 reis [...]”⁹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 943, tradução nossa).

Ressaltamos até mesmo uma passagem em que Chevalier e Gheerbrant (1986) mencionam o episódio que curiosamente “[...] um leproso se submerge sete vezes no Jordão e se levanta curado (2Re 5,14)”¹⁰ (p. 944, tradução nossa). Nesse aspecto, torna-se interessante o fato de Poe retratar a Peste Negra e a fazê-la andar mascarada pelas sete salas, trazendo a morte ao invés da cura, como no caso do leproso. Chevalier e Gheerbrant, ainda em seu dicionário,

⁹ “[...] 7 iglesias, 7 estrellas, 7 espíritus de Dios, 7 sellos, 7 trompetas. 7 truenos, 7 cabezas, 7 plagas, 7 copas, 7 reyes [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 943).

¹⁰ “[...] un leproso se sumerge siete veces en el Jordán y se levanta curado (2Re 5,14)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 944).

apontam que, como o sete é um número recorrentemente utilizado por Deus, o Diabo, com toda a sua inveja, tenta o copiar, tendo sete cabeças. Os autores encerram dizendo que “[...] se trata de um número sagrado, geralmente benéfico, e às vezes maléfico”¹¹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 945, tradução nossa).

O sete também aparece no título do conto maravilhoso “O lobo e os sete cabritinhos” dos Irmãos Grimm. O sétimo cabritinho é o único animal que encontra a mãe com vida, pois todos os outros são comidos pelo malvado lobo. Ou seja, aquele que se escondera no relógio, consegue contar todo o acontecimento à mãe, quando ela chegara em casa.

O sete também é recorrente em diversas passagens da narrativa de Branca de Neve e seus sete amigos, os sete anões:

[...] Branca de Neve resolveu entrar e viu que lá dentro era tudo muito pequeno, mas muito arrumado e limpo: havia uma mesinha com **sete** pratinhos, **sete** colherinhas, **sete** faquinhas e garfinhos, **sete** copinhos e **sete** caminhas junto à parede, uma ao lado da outra, bem arrumadas (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 249).

A princesa vai testando todas as camas, até que, ao chegar na sétima, cai em sono profundo: “ela experimentou seis camas, uma depois da outra, mas não conseguiu se ajeitar em nenhuma delas até se deitar na sétima, onde acabou adormecendo” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 249). Também “[...] aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 248). Além do mais, os sete anões viviam atrás de sete montanhas, e a rainha fica furiosa ao ouvir seu espelho dizer: “Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui, mas Branca de Neve, atrás das sete montanhas, é mil vezes mais bonita!” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 250).

Retornando à narrativa de Poe, outro fator a ser observado é que cada quarto descrito tem uma cor específica, o primeiro era azul, o segundo era púrpura, o terceiro era verde, o quarto laranja, o quinto branco, o sexto violeta e o sétimo, como já mencionado, não aparentava ser nada encantador, como podemos notar:

[...] densamente amortalhado em reposteiros de veludo negro pendendo por todos os lados do teto e das paredes, caindo em pesados drapejamentos sobre um tapete de mesmo material e matiz. Mas apenas nesse recinto a cor das janelas deixava de corresponder à da decoração. As vidraças eram escarlates – uma profunda cor de sangue (POE, 2018, p. 144).

¹¹ “[...] se trata de un número sagrado, generalmente benéfico, y a veces maléfico.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 945).

Quanto às cores dos cômodos, podemos relacionar com a obra “As sete princesas”, do persa Nizami (1141-1202). De acordo com a obra de Chevalier e Gheerbrant (1986), são sete palácios que tem, cada um, a cor dos sete planetas (até então conhecidos), sendo que em cada um estaria uma princesa análoga a algum dos sete climas. Nesse aspecto, convém ressaltar que, estudando Poe e sua aptidão para recorrer à temas de outras épocas, poderíamos quase afirmar que ele também pudesse ter tido algum tipo de contato com essa obra.

Depois de analisada, ainda que brevemente, a ambientação, devemos partir para o baile de máscaras. A ideia de um baile não poderia ser menos francesa, a ideia dos longos vestidos ornamentados parece algo temático proposto pelo próprio Rei Sol, figura ostentadora e pouco preocupada com a miséria que pairava sobre a população. Acontece que, com a popularização dos contos feéricos: “[...] no final do século 17, esse tipo de leitura era tão popular que havia festas temáticas de contos de fadas, nas quais as pessoas iam fantasiadas de suas personagens favoritas” (HUECK, 2016, n. p).

A ideia de um baile de máscaras parece ainda mais um cenário do maravilhoso, como o de Cinderela: “[...] passado algum tempo, o rei mandou anunciar que daria um baile, que deveria durar três dias, com toda a pompa, e seu filho, o príncipe herdeiro, deveria escolher sua futura esposa” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 117).

O baile e a presença do monstro na festividade têm semelhança com o conto “Marca da mão”, um conto espanhol em que, segundo Cardoso (1969, p. 192-196), uma jovem ávida por bailes foge de sua casa com seus trajes de festa, mesmo sendo proibida de ir pelos pais. Acontece que, no caminho, ela encontra um rio transbordado e furiosa exclama: “Oxalá que aparecesse alguém para me atravessar, nem que fosse o próprio diabo” (CARDOSO, 1969, p. 192-196).

Como solicitado, o diabo aparece como um belo moço e a ajuda a realizar a travessia para ir ao baile. Já na festa, a jovem deseja que o rapaz que a ajudou esteja lá e seja seu par. Coincidentemente é o próprio quem aparece. Eles dançam lindamente durante a noite, e, quando ela olha seu reflexo no espelho, misteriosamente vê somente a sua imagem. O reflexo no espelho, também presente no conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson”, reflete o duplo. Nesse sentido Carvalho (1985, p. 71) aponta que “[...] o espelho, na literatura infantil como na de adultos, tem sido o mais expressivo veículo de operações mágicas do subconsciente e do inconsciente, explorado como plano onde se refletem todos os conflitos do Eu”.

Ao final da dança, o demônio encosta sua mão no pescoço da moça e deixa uma queimadura, a marca de uma mão vermelha (note a presença da cor novamente). Infelizmente,

esta não é uma história com final feliz, a alma da jovem é salva por um padre que retira a marca, porém, ainda assim, a personagem principal falece. É mais uma das histórias que ensinam duramente uma lição moral (obedeça aos seus pais) e utilizam o medo para impor certos ensinamentos vigentes até os dias de hoje.

O encontro entre a jovem e o diabo, disfarçado como um jovem no baile, mostra alguns traços presentes na composição de Edgar Allan Poe, como a presença da Morte disfarçada na festividade, em um primeiro instante, e o final trágico (morte) presente em ambas as histórias, sem final feliz.

Retornando ao conto analisado, quando nos deparamos com o significado das máscaras, novamente no estudo de Chevalier e Gheerbrant (1986), percebemos que “a máscara exterioriza às vezes as tendências demoníacas como ocorre no teatro balinês, onde se enfrentam ambos os aspectos. Mas é sobretudo nas máscaras carnavalescas onde o aspecto inferior, satânico se manifesta exclusivamente em vista de sua expulsão, são liberadoras”¹² (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 695, tradução nossa). Assim, podemos dizer que, ao utilizarmos uma máscara, esta libera nosso lado oculto, aquele que não poderia ser visto comumente. Chevalier e Gheerbrant (1986) apontam, entre os significados de “máscara”, o conceito de “máscara funerária” que, segundo eles, é “[...] um arquétipo imutável ao qual o morto deve ser reintegrado”¹³ (p. 695, tradução nossa). Em outras palavras, a energia vital captada no momento da morte não poderia ser deixada vagando, é como se a máscara auxiliasse no controle do mundo sobrenatural.

Personagem que adora se camuflar nos contos de fadas é conhecidamente a Rainha Má da Branca de Neve. Segundo o conto homônimo: “[...] como não confiasse em mais ninguém, resolveu ela mesma se vestir de vendedora ambulante, pintar o rosto para que ninguém a reconhecesse e ir até a casa dos anões (GRIMM; GRIMM 2012, p. 251). Após essa primeira ida, a rainha vai até lá novamente disfarçada: “[...] bateu à porta e Branca de Neve logo disse: ‘Não posso deixar ninguém entrar’” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 253).

A própria Cinderela também tem que se disfarçar ao estilo Pele de Asno¹⁴ para que as irmãs não a reconheçam no baile do príncipe. É como se estar em uma máscara, maquiagem ou

¹² “La máscara exterioriza a veces también las tendencias demoníacas como ocurre en el teatro balinés donde se enfrentan ambos aspectos. Pero es sobre todo en las máscaras carnavalescas donde el aspecto inferior, satánico, se manifiesta exclusivamente en vista de su expulsión; son liberadoras.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 695).

¹³ “[...] el arquetipo inmutable al que el muerto se ha de reintegrar.” (CHEVALIER; GHEERBRANT 1986, p. 695).

¹⁴ No conto “Pele de Asno” dos Irmãos Grimm, a linda princesa tem que se vestir com peles de um animal, se tornando grotesca e repulsiva para fugir de um casamento com o rei (seu pai), que almeja esposá-la por se parecer

outras vestes fosse um tipo de camuflagem, libertando aquilo que sempre estivera ali, mas ainda não foi revelado. Segundo Bettelheim (2020),

A ‘Cinderela’ de Perrault, que vai ao baile numa carruagem puxada por seis cavalos e escoltada por seis lacaios – como se o baile fosse ter lugar na Versalhes de Luís XIV -, deve se retirar antes da meia-noite, quando será devolvida às suas roupas modestas. (BETTELHEIN, 2020, p. 362).

Outro componente que parece ditar fortemente o movimento da narrativa e dos acontecimentos é o relógio do sétimo palácio. A cada batida o salão congela por alguns instantes, até que com o tique-taque recomecem os risos:

Havia nesse aposento, ainda, encostado na parede oeste, um gigantesco **relógio** de ébano. Seu pendulo oscilava de um lado para o outro com um ruído surdo, pesado, monótono; e quando o ponteiro dos minutos completava seu percurso diante do mostrador, e soava a hora, dos brônzeos pulmões do relógio brotava um som distinto, alto, profundo, extraordinariamente musical, mas vibrando com nota e ênfase tão peculiares que, ao lapso de cada hora, os músicos da orquestra eram obrigados a fazer uma pausa momentânea em sua apresentação, para escutar o som; e desse modo os valsistas forçosamente interrompiam suas evoluções; e um breve desconcerto tomava conta de toda a alegre comitiva; e, enquanto o carrilhão do relógio ainda soava, observava-se que os mais agitados iam ficando pálidos, e os mais idosos e entorpecidos passavam a mão na testa como que em confuso devaneio ou meditação. Mas quando os ecos cessavam por completo, risadas despreocupadas percorriam na mesma hora a multidão [...] (POE, 2018, p. 145, grifos nossos).

Assim, a cada sessenta minutos, o relógio novamente soava seu timbre e a festança era interrompida. Esse ritmo permanece assim até as doze badaladas. Em algumas análises, tais batidas apontam a vida e seu badalar a proximidade da Morte Vermelha, pois, com a extinção de todos, ao final, também o relógio para o seu agitado tique-taque. De outro modo, o funcionamento do relógio sugere a relação entre vida e morte, alegria e angústia, prazer e sofrimento, que cerca e caracteriza os convidados. Ele ajuda a aprofundar a atmosfera sombria que parece se abater sobre todo o espaço. Ainda em relação ao relógio, à meia-noite uma estranha figura mascarada no baile ganha destaque, pois até então não tinham notado sua presença. Esse aparecimento provocou, inicialmente: “[...] desaprovação e surpresa – e depois, finalmente, terror, horror e aversão” (POE, 2018, p. 147).

Podemos pensar, com isso, em uma figura dos contos de fadas que provoca certo êxtase no momento de sua aparição no baile: Cinderela. Quando ela aparece ao lado do príncipe no

tanto com sua falecida mãe, a rainha. Apesar de diferentes caracterizações, Cinderela também precisa camuflar-se com lindas vestes para não ser reconhecida pelas irmãs e madrastas no baile do príncipe.

salão: [...] milhares de luzes incidiram sobre ela, estava tão linda que todos a admiraram, e as irmãs, que também lá estavam, ficaram muito aborrecidas por haver alguém mais bela que elas” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 121).

É claro que são ocorrências diferentes, mas não se pode negar que todas essas aparições de certo modo mexem com as emoções dos outros convidados, cada um a seu modo. Cinderela é bela, sublime, enquanto a Morte Vermelha é uma:

[...] figura era alta e descarnada, e amortalhada da cabeça aos pés nas roupagens de túmulo. A máscara que ocultava as feições era feita de modo tão próximo a se assemelhar ao semblante de um cadáver enrijecido que um escrutínio mais detido teria tido dificuldade em detectar o embuste (POE, 2018, p. 147).

Também material do relógio, o ébano é mencionado em outros contos de fadas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), o ébano, em tempos antigos, era visto como um material para se proteger das forças maléficas, sendo muito utilizado na produção de berços. Entretanto, assim como o número sete, estabelece correspondências também com o lado maléfico da história, sendo citado na mitologia grega como material constituinte do trono de Plutão, deus dos infernos. Sua característica mais proeminente é a cor negra, representada pelo sétimo palácio citado por Poe. Nos contos de fadas, o ébano tem destaque também em “Branca de Neve” logo, porém, em sua introdução:

[...] num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de **ébano** preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e **negra como esse batente da janela**”. Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e **preta como o ébano**, e que por isso foi chamada de Branca de Neve (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 247).

A respeito da passagem do tempo, sabemos que Cinderela tinha até a meia-noite para ir embora do baile, pois o feitiço será desfeito após esse horário: ““Gata Borralheira, você também quer ir ao baile e dançar?” ‘Meu Deus, como eu poderia ir com a minha roupa puída?’, disse ela. ‘Vá até a arvorezinha no túmulo de sua mãe e deseje para si roupas novas. Mas você tem de voltar antes da meia-noite”’ (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 119). Em outras palavras, o interdito do tempo é mais uma forma da boa moral da época que traz a ideia de que após a meia-

noite não é hora de moças frágeis e delicadas estarem fora de suas casas. Enquanto a sublime donzela deve ir embora, Poe aproveita para libertar seus monstros obscuros e grotescos.

Vejamos nesse caso novamente um paralelo. O sublime e o bem permanece até meia-noite; após essa hora, as forças das trevas tomam seu devido lugar. A meia-noite e a evocação dos acontecimentos fantásticos e grotescos é recorrente em diversos contos de Edgar Allan Poe além da “Máscara da Morte Rubra”, a exemplo de “Ligeia” – “Era **meia-noite**, mais ou, talvez, menos [...] quando um soluço surdo, fraco, mas perfeitamente audível, despertou-me da divagação. *Senti* que viera do leito de ébano – o leito da morte” (p. 18, grifos nossos); “O Barril de Amontillado” – “Era agora **meia-noite**, e minha tarefa chegava ao fim, [...] mas, nesse momento, veio do nicho um riso surdo que fez meus cabelos se eriçarem” (p. 87, grifos nossos); “Berenice” – “[...] Sabia que era então **meia-noite**, e bem ciente estava de que, já ao pôr do sol, Berenice tinha sido enterrada” (p. 118, grifos nossos); e “O coração delator” – “[...] E assim fiz sete longas noites, justamente à **meia-noite**; porém sempre lhe encontrei a vista fechada e, desse modo, não podia agir; não era, pois, o velho que me vexava, mas seu olho diabólico” (p. 194, grifos nossos).

A partir de tais exemplos, conclui-se que a meia-noite é muito importante para Poe e suas composições, nela há um ar de mistério, e, geralmente, após a ela, se dão as grandes aparições vinculados ao ápice do conto, à unidade de efeito. Em diversas religiões e culturas, a meia-noite é vista como o momento em que o sobrenatural é libertado, é o momento da escuridão, das trevas e forças do mal. Desta forma, a mágica boa realizada para Cinderela é encerrada, pois, com o badalar do relógio, acaba a vigência dos encantos das forças do bem:

A Gata Borralheira dançou e dançou com o príncipe e estava se divertindo tanto que acabou se esquecendo da **meia-noite**. De repente, quando estava no meio da dança, ouviu o badalar dos sinos e lembrou-se das palavras das pombas. [...] Ao chegar no último degrau, bateu **meia-noite** e a carruagem desapareceu, e lá estava ela de volta em seus trapos manchados de cinza no meio da rua escura (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 125).

Assim, ela volta para a vida sem o esplendor, sem a mágica benéfica que tanto a ajudara. Por conseguinte, para a princesa só resta contar com a sorte e esperar pelo seu final feliz. Outro conto de fadas em que o relógio desempenha importante função é na narrativa “O Lobo e os sete cabritinhos”, a qual já foi antes mencionada. Aqui, o sétimo e último cabritinho que se salva é aquele que se esconde no relógio de sua casa.

Em suma, o badalar do relógio, tão presente no conto de “A Máscara da Morte Rubra”, também sinaliza a passagem do tempo, o tique-taquear da vida, tempo que corre contra a

humanidade, pois que não sabemos exatamente quando o “Anjo da Morte” fará sua grande aparição. Dessa forma, todos os convidados no baile são pegos de surpresa, e, como o conto descreve, inicialmente ninguém tem coragem de impedir a “Morte Vermelha”, que anda em meio a todos livremente.

Próspero, o personagem principal, inicialmente é descrito como “[...] feliz, destemido, sagaz” (POE, 2018, p. 143), valores cavalheirescos da Idade Média, pois o que importava naquele tempo era ser valente e corajoso, sinônimos de nobreza interior. Após a aparição da Morte, Próspero estremece e irrita-se com sua própria covardia, afinal, o medo não era bem visto. Como poderia um príncipe medieval estremecer diante do inimigo? Em vista disso, sem pensar muito, ele saca sua adaga ao estilo shakespeariano de Romeu e Julieta e vai atrás da figura, subitamente caindo “prostrado em morte” (POE, 2018, p. 148).

A derrota de Próspero rememora a Furtado:

[...] o caráter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais, quando não é ele próprio veículo de tais forças. O efeito dessa derrota perante o sobrenatural será muitas vezes a morte, a loucura ou uma metamorfose monstruosa (FURTADO, 1980, p. 111).

Conclui-se que semelhante à situação que atualmente vivenciamos e que, honestamente, nunca nos imaginou ocorrer, a Covid-19 fez com que passemos a nos isolar, cada um em sua própria fortaleza, tomando todos os cuidados necessários. Já Próspero, no conto de Poe, erroneamente, assim como temos presenciado em certas notícias, resolveu se aglomerar com mil pessoas e celebrar em tempos de tristeza, que ao menos um terço da população europeia fora dizimada. E, como punição pelo seu mal comportamento, a Morte Rubra resolve comparecer dentre seus ímpares amigos, trazendo destruição e mais tragédia. Assim como na ilustração abaixo, a obra *Die Pest* de Arnold Böcklin, de 1898, destacamos a ascensão da Morte Rubra, que segue do vilarejo em direção à fortaleza, dizimando ricos e pobres, sem exceção, contudo ela não deve ser considerada a única vilã de toda a narrativa, pois como visto no início de nossa análise, Próspero, que supostamente deveria ser o herói, é o responsável pela aglomeração em seu castelo e demonstra intensa frieza e crueldade em relação ao seu povo. Assim, chegamos a um momento da narrativa em que os papéis se invertem e o leitor muitas vezes pode torcer contra o herói, ou seja, para que a Morte Rubra derrote logo aquele insolente regente. Ou seja, a maldade muitas vezes não está nas causas naturais, por mais trágicas que sejam, mas, assim como nos expõe Poe em vários de seus contos, a maldade muitas vezes se encontra no coração do próprio homem. Assim como nos diz Von Franz: “[...] o mal é um

esqueleto. É aquele espírito ‘sem vida e sem amor’ que sempre foi associado à essência do mal. É a destruição, que até certo ponto todo mundo possui em si” (VON FRANZ, 1985, p. 219).

Figura 2 – *Die Pest*, de Arnold Böcklin (1898).



Fonte: Böcklin (1898).

5.2 “A ilha da fada”

Em “A ilha da fada”, de Edgar Allan Poe, ainda pouco explorado em termos de análise literária, o autor mescla elementos do onírico de tal forma que perpassam os limites do maravilhoso, sem pertencer necessariamente ao gênero. Conta a história de um narrador personagem que reflete, inicialmente, sobre a questão de se contemplar a música. Segundo o personagem, quando criada, há a necessidade da contemplação de um outro indivíduo pois “a música não é capaz de dar um gozo completo se não houver uma segunda pessoa para apreciar a sua execução” (POE, 2021, p. 106). Mas, em termos de apreciação, quando estamos sós, a música “do mais elevado estilo” é mais sentida. Partindo dessas premissas, ele explana seus ideais e como lhe agrada contemplar a natureza sozinho, elementos que considera criados por Deus, o grande gênio, e que são preenchidos por matéria. Esses elementos da natureza são

erroneamente desprezados pela “humanidade decaída” (POE, 2021, p. 106), que se considera superior às criações divinas e é apenas o volume, a matéria que preenche esses espaços:

Deus para Poe é uma espécie de poeta. O universo é poema de beleza e harmonia e se não considerar o divino é cair em desgraça. As almas humanas adoeceram e contaminaram a natureza física. Os lampejos e visões fantásticas são esperança de encontrar novamente a beleza da criação divina (BALBUENA, 1994, p. 66).

Após explanar algumas de suas ideias adquiridas durante suas meditações, o narrador conta os acontecimentos de uma de suas “viagens solitárias” (POE, 2021, p. 109): o encontro de uma paisagem com um regatinho, onde uma pequena ilha circular se encontrava à vista de seus olhos, quando estava deitado sobre a folhagem. A sua posição permite apenas que contemple os dois lados da ilha, leste e oeste. Descreve o lado ocidental como belo e sublime, com belas flores coloridas, passando um sentimento de alegria, enquanto o lado leste era escuro e tinha uma “tristeza fúnebre” (POE, 2021, p. 110). Ele se perde em devaneios e começa a imaginar uma fada em uma canoa, que circula a ilha. A cada volta, quando passa pelo lado ocidental, iluminada pelos poucos raios de sol do final da tarde, ela parece mais alegre, mas assim que passa pelo lado leste, ela era consumida pela tristeza. Assim continua seu trajeto até o cair da noite, momento em que é “absorvida pelas trevas” (POE, 2021, p. 111). Dessa forma o narrador encerra seu relato, dizendo que não voltou mais a ver sua “encantadora figura” (POE, 2021, p. 111).

O conto é repleto de artifícios contrastantes entre fantástico e grotesco. Inicia-se com uma citação de Sêrvio, antigo estudioso de Virgílio e gramático: “Cada lugar possui sua característica própria”. Tal citação nos apresenta indícios do que estará presente na composição do conto. O “locus” ou “lugar” vai adquirindo propriedades durante a narrativa de tal forma que se torna pleno e singular ao final, permeando o meta-empírico, o que resulta em sua “característica própria” atribuída pelo narrador personagem. O personagem principal não tem conhecimento além do que lhe é apresentado e tira suas próprias conclusões daquilo que parece testemunhar. Característica do fantástico de Poe, fica subtendido se realmente estamos no domínio do fantástico ou se tudo não passa de uma ilusão, de um delírio do narrador.

Assim como “A Máscara da Morte Vermelha”, dentre as similaridades com o universo do Maravilhoso, começaremos pelo seu próprio título. Poe, aponta logo a figura da fada, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), é “senhora da magia, simboliza os poderes paranormais

da mente ou as capacidades prodigiosas da imaginação”¹⁵ (p. 550, tradução nossa). Para o teórico, ela é mensageira dos dois mundos, tal figura feminina é vinculada aos poderes da Natureza, suas aparições geralmente se dão em ambientes como florestas, montanhas, rios e grutas. Quanto ao local em que habitam esses seres fantásticos, Robles (2019) afirma que:

As fadas vivem sem pouso certo. Não têm residência fixa, embora sejam bem conhecidos os sítios em que se realizam os encantamentos e suas preferências territoriais. Sem distinção entre machos e fêmeas, elas se ocultam nos buracos das pedras, nos ocos das árvores ou na sombra das salinas costeiras. [...] nós, seres humanos, só podemos enxergá-las entre duas piscadelas de um único olho, de forma que obtemos apenas vislumbres fugazes, ainda que estes perdurem como a recordação do fulgor das estrelas em noites de lua (ROBLES, 2019, p. 232).

Conforme nos apresenta Regina Michelli (2018) em seu artigo, a floresta é associada aos antigos santuários celtas, as cerimônias religiosas geralmente aconteciam em bosques, grutas e lagos (espaços abertos). A palavra celta *Nemeton* ou “santuário” significa lugar circular no bosque, e, em nosso ponto de vista poderia indicar a ilha da fada encontrada pelo narrador em meio à natureza. Quanto ao encontro entre narrador e fada no conto de Poe podemos associar com a seguinte citação: “a floresta configura-se também local propício ao encontro com seres maravilhosos: em várias histórias, o herói se depara com personagens mágicos benéficos e maléficos, como duendes, gnomos, velhinhas (os), fadas, feiticeiras, gigantes, ogros, dragões, unicórnios” (MICHELLI, 2018, p. 63).

Também no artigo de Michelli (2018, *apud* JACOBS, 2005, p. 15-18), encontramos semelhanças entre a obra de Edgar A. Poe com o conto celta “Connla e a Donzela encantada”. Essa última conta a história de uma donzela que vivia em um vilarejo, conhecido como o povoado dos mortais, e, que ao encontrar Connla, uma fada que vive na “Planície dos sempre vivos”, se apaixona. Ambas fogem juntas em uma canoa de cristal pelo mar em direção ao pôr do sol e nunca mais são vistas, ou seja, se esvaem pelas águas em sua embarcação, assim como a fada de Poe.

Como dissemos em nosso subcapítulo sobre os contos de fadas e o Romantismo, apesar de nomear os famosos *contes des fées*, termo assim cunhado por Marie-Catherine d’Aulnoy, a fada é pouco presente nas narrativas maravilhosas. Quanto às características históricas do termo “fada”, Robles (2019) acrescenta:

¹⁵ “Señora de la magia, simboliza los poderes paranormales de la mente o las capacidades prodigiosas de la imaginación.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 550).

[...] na Itália, eram chamadas de *tria fatae* desde os tempos da Roma imperial, talvez como uma deformação de *fata* ou ‘destinos’, o que não era outra coisa senão a adaptação das três Parcas que, como as Moiras da Grécia antiga, governavam o nascimento, a vida e a morte. Uma extrai do fuso o fio que constitui o destino, a segunda mede e enrola a fiada na roca e a terceira, a mais temível, corta a linha da vida com suas tesouras letais (2019, p. 232).

Vinculada ao feminino, pode representar tanto o bem quanto o mal. Em outras palavras, seu sobrenatural pode ser benéfico como os das doze fadas de Bela Adormecida, ou maléfico, como a da décima terceira fada, a infame Malévola. Essa última, que ainda aparece como “fada” na obra dos Irmãos Grimm, por ser má, acaba se convertendo a uma figura de bruxa, ou seja, quando a fada deixa de simbolizar as forças do Sagrado, representando o Profano, ela deixa de ser a figura meiga e graciosa e passa a ser grotesca e medonha. Tal elemento não é ocasional, constitui os ideais da Mulher vinculados à Idade Média, período em que a delicada e devota moça representava a beleza e a bondade, e aquelas que estavam fora das regras impostas pela sociedade, como visto em nosso subcapítulo sobre a bruxa, representavam uma grande ameaça, eram “bruxas”.

A primeira aparição à qual nos referimos é a da fada Gothel, que mais tarde fora substituída pela bruxa maléfica, em “Rapunzel”. Logo no início da narrativa, encontramos uma ocorrência da personagem: “Na casa dos fundos em que moravam, havia uma pequena janela por onde podiam ver o jardim de uma fada, repleto de flores e de ervas de todos os tipos, mas ninguém podia ousar entrar ali” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 73). O problema começa com o roubo do rabanete de seu jardim, momento em que o pai, desesperado, faz um acordo com a tal fada, que, assim que a menina nasceu: “[...] deu-lhe o nome de Rapunzel e levou-a embora com ela” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 74).

Com o passar do tempo, “[...] Rapunzel tornou-se a mais linda criança debaixo do sol, mas, ao completar doze anos, a fada a trancou numa torre muito alta que não tinha nem porta nem escada, apenas uma janelinha bem no alto” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 74). Essa passagem é significativa não somente pela aparição da fada, mas também pelo isolamento imposto à Rapunzel, elemento referido por Edgar A. Poe logo em seu prefácio, pois o autor destaca que a música é mais bem apreciada quando estamos sozinhos, e, que além desse prazer há apenas um que seja melhor: “[...] a felicidade que se experimenta na contemplação de um quadro da natureza” (POE, 2021, p. 106).

O contemplar da Natureza e a genialidade de sua paisagem, descritos pelo narrador, rememora aos valores românticos apresentados no primeiro capítulo, pois ele permitia que o poeta transcendesse todas as limitações do mundano, permeando o Divino, o metafísico. O

“Todo-Poderoso” é visto como o grande “Gênio”, autor do infinito e da perfeição que o homem cruelmente destrói e comete o erro de acreditar que “[...] nos seus destinos temporais ou futuros, é, perante o Universo, muito mais importante que o vasto lodo do vale que ele cultiva e que despreza, e a que recusa uma alma pela pouca profunda razão de que não a vê atuar” (POE, 2021, p. 108). Desse modo, Poe enfatiza a ideia da pequenez do homem diante de toda essa perfeição e complexidade da natureza e do Universo criada pela grande divindade. O homem erra ao querer ser superior a toda essa grandiosidade em que habita.

Outro elemento em comum no conto de Poe e nos contos maravilhosos é a fada. Ela também tem aparição em “A Bela Adormecida”. São doze fadas sublimes e uma grotesca. Ao faltar um prato de ouro para o batizado da princesa Aurora, o rei erroneamente acaba excluindo uma delas da festividade. Eis o que acontece:

[...] quando a décima primeira acabou de pronunciar seu presente, a décima terceira, furiosa por não ter sido convidada, entrou no recinto e bradou: “Pelo fato de não terem me convidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 237).

Observemos como especificamente a décima terceira fada contrasta das demais pela sua maldade. No conto de Poe, as fadas são vistas como sublimes, logo são adjetivadas como “graciosas” (2021, p. 110). O espaço encontrado pelo protagonista é logo comparado a “uma ilha encantada”, espaço ideal para a vivência de tais personagens. A fada parece indicar alegria, porém a mudança do conto se dá quando ela passa pelo lado sombrio da ilha, e é consumida pela tristeza.

O outro componente do título da obra de Poe analisada, a “ilha” tem correspondências em obras mais antigas como *Lai de Guingamor* e posteriores como a obra de Júlio Verne, a *Ilha Misteriosa*, de 1875. O espaço surge no conto em consonância com a visão do protagonista, indicando o uno, o individual e a beleza em ser único. Segundo Von Franz (1985),

A palavra ‘isolamento’ vem do latim *insula*, ilha. Em termos psicológicos a ilha representa um complexo autônomo com vida própria, sem nenhuma ou quase nenhuma ligação com o resto da personalidade consciente. Literalmente é uma área insulada sobre a qual ou o indivíduo às vezes possui uma certa quantidade de conhecimento, mas não entra em conexão com ela, como uma espécie de compartimento psicológico, ou ele a desconhece completamente (VON FRANZ, 1985, p. 280).

Nesse caso, o efeito do fantástico acontece pela visão descrita pelo narrador personagem após visualizar um mundo feérico. Ele logo trata de sua descrição fantástica com a fada como sendo um “devaneio” (2021, p. 110), como se estivesse “sempre a sonhar” (2021, p. 111), ou seja, deixa claro o papel de seu inconsciente na descrição desse acontecimento desconhecido, parte da teoria do “não familiar” de Sigmund Freud que apresentamos acima.

Quanto ao riacho, à presença da água no conto de Poe, dentre suas ocorrências nos contos de fadas literários, citamos a do “O Homem Selvagem” – “o caçador resolveu montar guarda na beira do **riacho** onde o animal ia se lavar todos os dias” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 235, grifos nossos) – e “O Gato de Botas” – “[...] quando o gato ouviu isso, foi rápido para casa e disse a seu dono: ‘Se quiser virar conde e ficar rico, venha comigo até o **lago** e se banhe nele’” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 168, grifos nossos). Destacamos também a presença da água no conto “A ninfa das águas”, ser fantástico que habitava um poço e, após ser enganada pelas crianças, retorna a ele. De acordo com Carvalho: “[...] outro elemento importante nos contos míticos é a água. Água é símbolo de fecundidade, nascimento, maternidade, vida, ilustrado no líquido amniótico. É símbolo de purificação, no batismo. Muitos rios e fontes tornaram-se milagrosos e sagrados” (1985, p. 73).

Assim como em “A máscara da morte vermelha”, o ébano também tem ocorrências em “A ilha da fada”, de Edgar Allan Poe: “[...] e novamente sua sombra, destacando-se, caiu no **ébano** líquido”; “[...] a fada – a pobre inconsolável! – agora simples fantasma de si própria, entrou com o seu barco na região do rio de **ébano**” (POE, 2021, p. 111, grifos nossos). Como dito no subcapítulo em que analisamos o conto “A máscara da Morte Rubra”, o ébano tem destaque na narrativa da Branca de Neve, e é famoso pelos negros cabelos da linda personagem, que, assim como em um conto de Poe, antes de seu final feliz, passa por muitas adversidades grotescas e obscuras muitas vezes empregadas pelos poetas românticos.

Outra ambientação que gostaríamos de destacar é a floresta, como vimos em Chevalier e Gheerbrant (1986), lar das fadas e seres sobrenaturais. A floresta, espaço no qual o protagonista perpassa em estado de contemplação, é ambientação para diversos contos de fadas e aparece também em Rapunzel:

[...] Um dia, um jovem príncipe passeava pela **floresta** onde ficava a torre e avistou a bela Rapunzel no alto à janela; ouviu-a cantar com voz tão doce que ficou completamente apaixonado por ela. Como não encontrou nenhuma porta de acesso à torre e não havia escada que alcançasse tão alto, ficou desesperado, mas mesmo assim ia todos os dias à **floresta**, até que um dia viu a fada chegando e chamando: “Rapunzel, Rapunzel! Jogue os seus cabelos (GRIMM; GRIMM 2012, p. 74-75).

A floresta também é parte do trágico acontecimento que sucede ao príncipe, ao se jogar da torre e perder os dois olhos, quando: “[...] triste, vagou pela **floresta** e não comia nada além de capim e raízes, e não fazia nada além de chorar” (2012, p. 76, grifos nossos). Além de ser parte do cenário de Rapunzel, a floresta também é espaço de “João e Maria”, “O alfaiate valente”, “o gato de botas”, “A velha na floresta”, “Os três homenzinhos na floresta”, “Chapeuzinho Vermelho”, dentre outras narrativas dos Irmãos Grimm.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, temos, logo no início, o temível lobo dizendo para a protagonista: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na **floresta**. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem está ouvindo o lindo canto dos passarinhos [...] É tão divertido passear pela **floresta**” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 138, grifos nossos). E lá vai Chapeuzinho, a menina “[...] entrou na **floresta** e se pôs a colher flores. E, sempre que colhia uma, logo via outra mais bonita logo adiante, e assim, de sempre que colhia uma, logo via outra mais bonita logo adiante, e assim, de flor em flor, foi entrando cada vez mais fundo na mata” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 138, grifos nossos). Também Branca de Neve, ao fugir de sua mãe ou madrasta (a depender da versão), “[...] vagava sozinha pela **floresta** e passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 249, grifos nossos).

Em síntese, vimos nos dois exemplos citados, a ambientação da floresta tanto pode ser vista de forma sublime quanto grotesca. Ao explorar a mata, Chapeuzinho se depara com lindas flores, enquanto Branca de Neve, ao fugir do caçador, se embrenha cada vez mais em um lugar assustador e nada acolhedor. Essa ambivalência é a que se manifesta no conto de Edgar Allan Poe, no qual podemos observar tal dualidade entre sombra e luz, bem e mal ou vida e morte. A fada, ao passar pelo lado ocidental da ilha, estava rodeada de “um radiante harém de belezas de jardim. Abrasado e avermelhado pelo olhar oblíquo do sol, sorria em todas as flores” (POE, 2021, p. 109). Todavia o lado oriental “[...] estava submerso na mais negra sombra” (p. 110). Tais citações nos apresentam a oposição, a existência da polaridade na ilha.

Tal composição nos rememora o conto dos Irmãos Grimm, intitulado “O jardim de inverno e de verão”. Este conto procedente da obra de Perrault, mais conhecido nos dias de hoje como “A Bela e a Fera”, também apresenta tal dualidade. Os Grimm descrevem a parte **verão** como aquela em que “[...] vicejavam as mais belas flores de todos os tamanhos” (2012, p. 319), enquanto o lado mais sombrio, o do **inverno** “[...] as árvores não tinham folhas e uma grossa camada de neve cobria o chão” (GRIMM; GRIMM 2012, p. 319).

Do mesmo modo, em Poe, temos uma clara percepção da parte ocidental como aquela que representa a vida, pois parecia existir um profundo sentido de vida e alegria em tudo aquilo e a parte oriental como silenciosa, sombria, com elementos que transmitiam a sensações de tristeza mortal e morte prematura. Ao andar em ciclos pela ilha na canoa, a fada perpassa os dois lados, seu movimento representa, segundo o autor, “[...] o ciclo do breve ano da sua vida. Ela atravessou o seu **Inverno** e o seu **Verão**” (POE, 2021, p. 111, grifos nossos). Dessa forma, vemos, nessa última citação, mais uma intertextualidade com o conto dos Irmãos Grimm, as estações representando a alegoria da vida e da morte.

Ao passar pelo lado sombrio da ilha, a fada cada vez mais é consumida pela tristeza e as sombras que a envolvem, até que, por fim, ela desaparece e a escuridão cai sobre todas as coisas. No conto dos Irmãos Grimm, a escuridão é desencadeada na passagem em que se dá a morte do pai da linda moça, e, após ele ser enterrado a protagonista finalmente se recorda que passaram os oito dias longe da fera. Ao retornar:

[...] tudo era silêncio e desolação. A orquestra já não tocava, e tudo estava recoberto por fitas pretas de luto. No jardim, reinava o inverno dos dois lados e a neve encobria tudo. Ela se pôs a procurar a fera, mas ela havia sumido, e por mais que procurasse, não conseguia achá-lá em lugar nenhum. Um sentimento de duplo luto se apoderou da jovem, e ela não encontrava consolo (GRIMM; GRIMM 2012, p. 323).

Assim como em Poe, a morte e a escuridão aparecem relacionadas ao lado invernal do jardim. Porém, ao reviver a fera e transformá-lo em um belo príncipe, no conto dos Irmãos Grimm, por um lado, a luz volta a brilhar, o lado verão, a vida volta a esplandecer: “[...] Então foi celebrado o casamento dos dois, e a orquestra voltou a tocar, o lado do **verão** do jardim se recompôs em esplendor, as fitas pretas foram removidas e eles viveram juntos e felizes para sempre” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 64, grifos nossos). Para o Mestre do horror, por outro, tudo termina em escuridão e nos resta o vazio, assim como nosso primeiro conto analisado: “A Máscara da Morte Rubra”. Dessa forma, a figura maravilhosa da Fada se esvai com o surgimento da noite e não mais é vista pelo narrador, a escuridão a consome e encerra a narrativa, não necessariamente com um final de todo trágico, mas indicando que, após o desaparecimento da figura mágica, a noite cai sob todas as coisas, até mesmo sobre o protagonista, indicando o silêncio, o nada, o fim dos fatos narrados.

5.3 “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”

O conto, de Edgar Allan Poe, “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados”, assim como nos contos de fadas, tem o retorno dos maus atos, evidenciando a temática da vingança fortemente presente. Este conto, narrado em terceira pessoa, foi escrito em 1849 e todo seu enredo parece saído de um dos contos maravilhosos dos Grimm.

Hop-Frog era anão e coxo, que, assim como Trippetta, sua comparsa anã, entretinham o rei em sua corte. Ambos haviam sido levados de sua aldeia e entregues ao rei por um general. Ao contrário de Trippetta, que tinha a aparência sublime, Hop-Frog, apesar de sábio, era extremamente grotesco. Usava roupas coloridas e desempenhava o papel de bobo da corte e por vezes conselheiro do rei, este último adorava bufões e uma boa piada. O monarca estava sempre acompanhado de seus sete ministros, todos descritos como gordos. Certo dia estavam bebendo vinho e, sem ideias para seu baile de máscaras, chamam Hop-Frog e o embebedam. Triste por ser o dia de seu aniversário e por estar longe de sua terra, o anão é forçado a beber mais vinho para obter ideias. Trippetta suplica de joelhos ao rei para que cessasse de forçar Hop-Frog a beber contra a sua vontade e é humilhada pelo regente, que a estapeia e joga o vinho em seu rosto. Vendo o acontecido, Hop-Frog dá um rangido grave, que os ministros julgam ter vindo de fora do aposento. Propõe que o rei e seus ministros se fantasiem de oito orangotangos e que sejam acorrentados durante o baile. O rei se entusiasma de imediato com a ideia e os ministros junto de Hop-Frog e Trippetta providenciam o necessário para o evento, sendo que as vestes dos orangotangos são compostas por “uma malha justa” (POE, 2018, p. 117) coberta de piche. À meia-noite os fantasiados aparecem diante dos convidados, causando extremo alvoroço, os mascarados acreditam que o rei e seus ministros são animais de verdade. Em seguida, Hop-Frog entrelaça os monstros com suas correntes e os deixa “suspensos no ar entre a claraboia e o chão” (POE, 2018, p. 119). O silêncio é quebrado pelo rangido de Hop-Frog, o mesmo que emitiu quando viu Trippetta sendo agredida pelo rei. Como vingança, coloca fogo nos orangotangos, que rapidamente são queimados vivos pelas chamas. Assim como em “A máscara da morte rubra”, a multidão permanece inerte e nada faz, vendo os oito cadáveres pendurados em chamas. Após o acontecido, o narrador diz que Hop-Frog foge junto de Trippetta, que provavelmente fora sua cúmplice, e nunca mais ambos são vistos.

Quanto ao seu título, “Hop-Frog” logo nos rememora, a partir da etimologia da palavra na língua inglesa, a figura do sapo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), “o sapo para nós é

sinônimo de feiura e de indecência”¹⁶ (p. 910, tradução nossa). E assim Poe nos apresenta o protagonista, de forma grotesca. Pouco tinha o personagem de sapo, mas seu andar desastrado o fez ser assim chamado pelo excêntrico rei e seus ministros, dessa forma, o personagem principal, segundo o autor, era “anão e coxo” e seu “[...] andar era algo entre um salto e uma contorção: um movimento que fornecia diversão ilimitada para o rei e, é claro, um senso de superioridade”. A figura do “sapo”, adjetivada de forma pejorativa, também aparece no Conto “O Rei Sapo ou o Henrique de ferro” dos Irmãos Grimm:

“Enquanto ela se queixava, um **sapo** espichou a cabeça para fora da água e disse: “Filha do rei, por que você se lamenta tanto?”. “Ai, seu **sapo** asqueroso, como você poderia me ajudar! Minha bola de ouro caiu no fundo do poço”, disse ela. O **sapo** então disse: “Suas pérolas, suas pedras preciosas e seus trajes não me interessam, mas, se você me aceitar como seu companheiro e permitir que eu me sente ao seu lado e coma de seu pratinho dourado, que eu durma na sua caminha e me tratar bem e me amar, trarei sua bola de volta” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 35, grifos nossos).

Do mesmo modo que o personagem construído por Edgar Allan Poe, o sapo descrito pelos Irmãos Grimm enoja a princesa, ela o considera “asqueroso”. Como prometido, o pai da princesa pede que ela honre seu compromisso com o animal, até mesmo quando ele lhe pede para dormir ao seu lado. Na versão editada pela Cosac Naif, a princesa dá um tapa no bicho, o fazendo bater na parede e cair como um belo príncipe. Existem análises do conto um pouco mais grotescas, que indicam o momento de uma possível relação sexual, demonstrando as verdadeiras pretensões do sapo. Bettelheim (2020) nos complementa:

Mas, por que razão, de todos os animais, é o sapo (ou a rã, como em ‘As Três Penas’) um símbolo para relações sexuais? Por exemplo, um sapo pressagiou a concepção de Bela Adormecida. Comparado aos leões e outros bichos ferozes, o sapo (ou a rã) não desperta medo; é um animal que não é absolutamente ameaçador. Caso seja vivenciado de um modo negativo, o sentimento é de repulsa, como em ‘O Rei Sapo’ (BETTELHEIM, 2020, p. 397).

Ambos os personagens são rejeitados pela sua aparência, tanto o sapo no conto dos Irmãos Grimm quanto Hop-Frog no de Edgar A. Poe. Esse último autor, em uma tentativa de transformar o personagem em algo ainda mais repulsivo, acrescenta as características de “coxo” e “anão”. Mas, ele não era um anão qualquer; além da deformação de suas pernas, ainda era um bobo da corte. Hop-Frog não era nada atrativo em comparação a outra personagem, a anã

¹⁶ “El sapo es para nosotros sinónimo de fealdad y de torpeza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 910).

nomeada Trippetta, que tinha grande beleza e era querida por todos. Apesar de seu pouco encanto, Hop-Frog tinha um intelecto excepcional. Na verdade, toda a sua feiura é compensada pela inteligência, enquanto o Rei “[...] apesar da proeminente pança e da cabeça avantajada, [...] era tido como um homem de bela figura” (POE, 2018, p. 112), sendo assim um personagem constituído apenas pelas aparências, a cada passo consultando seus ministros ou Hop-Frog.

Outra semelhança encontrada, referindo-nos ainda ao sapo, é a correlação de sua figura com as bruxas. Poe descreve Hop-Frog, como dito acima, tal qual um bobo da corte. Segundo o autor, tais bobos “[...] trajavam roupas de retalhos coloridos, toucas e sinos, e deviam estar sempre com ditos perspicazes na ponta da língua para fazer jus às migalhas que caíam da mesa real” (POE, 2018, p. 112). Ao apresentar o significado de “sapo”, Chevalier e Gheerbrant ainda evidencia um dado a ser considerado:

Nas tradições de magia e bruxaria, intervém também o sapo. Quando se põe sobre o ombro esquerdo de uma bruxa, é uma das formas do demônio; [...] as bruxas os prodigavam cuidados sem limite; batizavam seus sapos, os vestiam com terço – cabelo preto, colocavam sinos em suas patas e os faziam dançar (GRIA, 134)¹⁷ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 912, tradução nossa).

Em sua obra *História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003, p. 55) nos apresenta, logo no início de seu capítulo sobre o bufão, o seguinte argumento: “se, na vida política, o riso permanece ‘um meio de afirmar a própria potência e questionar a de outrem’, na vida social um refinamento crescente visa a reduzir o riso a um papel de distração espiritual”. Assim, de acordo com Poe, Hop-Frog fornecia diversão ilimitada ao rei, também por conta de sua aparência grotesca, dando ao regente um “senso de superioridade” (p. 112). Ainda, consoante Minois, a bufonaria “[...] fazia parte da festa religiosa tradicional na Grécia” e “[...] nos banquetes, era comum haver um bufão que divertia os convidados com suas paródias, imitações, caretas burlescas” (2003, p. 55).

O erro do rei é contar com a fidelidade de Hop-Frog, pois, do mesmo modo que o Príncipe Próspero, o regente vive somente em um universo de exterioridades, cada vez mais maculado ao longo do conto por Edgar A. Poe. Ambos os personagens são muito ignorantes, sendo facilmente enganados seja pela Morte Rubra ou por Hop-Frog e sua vingança

¹⁷ “En las tradiciones de la magia y de la brujería, interviene también el sapo. Cuando se pone sobre el hombro izquierdo de una bruja, es una de las formas del demonio; lo cual queda subrayado por los dos cuernos minúsculos que lleva sobre la frente. «Las brujas les prodigaban cuidados sin límite; bautizaban sus sapos, los vestían con terciopelo negro, les ponían campanillas en las patas y les hacían bailar (GRIA, 134)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 912).

desenfreada. O Rei em Hop-Frog bebericava vinho com seus ministros ao estilo do conto “Rei Peste” e propôs um baile de máscaras, evento em que, assim como em nosso primeiro conto analisado, a “unidade de efeito” de Poe ganha destaque, não mais com o aparecimento da personificação da Morte Rubra, mas com a vingança de um membro já inserido no castelo, servo do Rei, que também introduz a Morte à festança.

Em outras palavras, tudo no conto contribui para esse grande momento. Poe nos apresenta os personagens, seus modos grotescos e bizarros, aparências físicas e origens para culminar na ação desencadeadora da vingança do protagonista, o “safanão” que o rei dá em Tripetta, além do esvaziar do cálice cheio em seu rosto, causando o “[...] rangido, grave e prolongado, que parecia ecoar simultaneamente dos quatro cantos do aposento” de Hop-Frog, uma demonstração de loucura misturada à bebida que fora demandada ao anão.

O álcool inspira Hop-Frog conforme a pretensão do Rei, mal sabia, porém, o monarca que o personagem pensaria em algo tenebroso para o baile de máscaras, que o envolvesse na trama junto de seus gordos ministros. A correspondência de Hop-Frog com um “bobo”, que pouco tem de tolo, pode ser comparada ao conto de “João Bobo” dos Irmãos Grimm. João Bobo era considerado o mais pueril dentre os três filhos de um homem, todos lhe maltratavam, assim como no caso de Hop-Frog. Certo dia, os dois irmãos se deparam com um anão semelhante a Hop-Frog quanto à sua estatura, na floresta, que os castiga por não compartilharem seu vinho e seu pão. João, com seu bom coração, partilha sua cerveja e seu pão com o pequeno e é recompensado com um ganso de penas de ouro. Acontece que aqueles que tentam enganar o ingênuo João e roubar as penas do ganso ficam com suas mãos pregadas, assim como as três irmãs que ele encontra na hospedaria, o padre, o sacristão e mais dois camponeses, que vão tocando uns nos outros e ficando atados à ave carregada por João. Outro fato interessante é uma correspondência nessa passagem: “Agora eram **sete** a correr atrás do João Bobo” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 298, grifos nossos), isto é, nota-se novamente a ocorrência do número sete e, por conseguinte, sua simbologia. Em “Hop-Frog”, são sete ministros que seguem incessante o Rei e sete pessoas que seguem João, além dos conhecidos sete anões de Branca de Neve citados em nossa primeira análise.

Outra aproximação que pode ser traçada entre as narrativas está na próxima passagem do conto maravilhoso, em que João chega a uma cidadã governada por um rei “[...] cuja filha ninguém jamais conseguira fazer rir” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 298). Por conseguinte, notamos um paralelo entre o Soberano que apreciava tanto uma risada e o do conto dos Grimm, que carece de alguém que faça sua filha rir. Assim:

[...] O rei, portanto, havia decretado que só a daria em casamento a quem conseguisse fazê-la rir. Ao saber disso, João Bobo foi-se apresentar, levando consigo o ganso e toda a comitiva. Quando a princesa viu os sete grudados um no outro, correndo como bobos atrás do ganso, rompeu numa gargalhada sem fim (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 298).

Assim como Hop-Frog, João consegue fazer a princesa se entreter e dar risadas. O rei volta, porém, atrás com sua palavra, pois não gosta de João Bobo e dificulta as coisas. Mais um elemento em comum com Hop-Frog encontra-se nessa parte, pois o rei solicita que João encontre “[...] um homem capaz de beber todo o vinho da adega” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 298) enquanto o Rei de Hop-Frog apreciava um bom vinho e fazia o anão se embriagar à força. Bebida muito apreciada desde os antigos tempos, o vinho quase sempre está associado ao sangue, ao “[...] elixir da vida ou da imortalidade [...] símbolo do conhecimento e da iniciação em razão da embriaguez que provoca”¹⁸ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1072, tradução nossa). Desse modo, no conto de fadas, João se recorda do anãozinho que o ajudara, e acerta, pois o personagem acaba com todo o vinho da adega.

Igualmente aos contos de fadas populares e literários, a origem de Hop-Frog remonta a um lugar longínquo, situando o leitor no terreno do maravilhoso. O personagem veio de “[...] uma região bárbara de que ninguém jamais ouvira falar, muito distante da corte de nosso rei” (POE, 2018, p. 122). Também Tripetta veio de uma província vizinha de Hop-Frog, e, ao final do conto, com a instauração da vingança arquitetada pelos dois cúmplices, o narrador nos apresenta a informação que se desconfia que os dois tenham conseguido fugir de volta para sua terra natal.

Outro item não menos importante ao conto é o baile de máscaras, tal qual “A Máscara da Morte Rubra”. São tantas coincidências entre os dois contos de Edgar Allan Poe que, na adaptação das obras para o cinema, o diretor Roger Corman vinculou as duas narrativas para constituir o enredo do filme *The Masque of the Red Death*, de 1964, estrelado pelo ator Vincent Price. Mas, voltemos aos elementos do conto de Poe atrelado ao maravilhoso dos Grimm.

Como já exposto nos parágrafos anteriores, o rei carece da razão, e não consegue pensar até mesmo em fantasias para si mesmo e seus ministros. Erroneamente acaba chamando Tripetta e Hop-Frog, que, após o incidente com a parceira (o tapa e o derramamento de vinho no rosto), sugere que as vítimas se fantasiem de orangotangos. Eis o que acontece a seguir:

¹⁸ “[...] elixir de vida o de imortalidad [...] el símbolo del conocimiento y de la iniciación, en razón de la embriaguez que provoca” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1072).

Primeiro, o rei e seus ministros vestiram uma malha justa, cobrindo o torso e as pernas. Foram então cobertos de piche. Nesse estágio do processo, alguém sugeriu penas, mas a sugestão foi imediatamente recusada pelo anão, que logo convenceu os demais, por demonstração ocular, que o pelo desse primata seria mais bem representado por linho. Assim, uma grossa camada foi aplicada sobre o piche. Providenciaram em seguida uma comprida corrente, que passaram primeiro pela cintura do rei e amarraram (POE, 2018, p. 117).

Semelhante fantasia animalesca recorda “Pele de Asno”, em que a bela princesa, que dá título à narrativa, em uma tentativa de fugir de seu pai incestuoso, solicita que façam um manto com peles de diversos animais. Fugindo disfarçada do castelo, ela é encontrada pelos caçadores do rei, que dizem ao seu regente: “Naquela árvore há um estranho animal, como nunca vimos antes: sua pele é coberta de todas as espécies de pelo. Está lá deitado dormindo” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 329). E o rei logo em seguida diz: “peguem-no vivo, amarraí-o bem à minha carruagem para ser transportado conosco à cidade” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 329). Ou seja, assim como os orangotangos são acorrentados por Hop-Frog durante o baile, Pele de Asno é presa como um animal selvagem e repugnante.

Ela também se cobre de fuligem para que não a reconheçam. Nos bailes sua aparição causava, do mesmo modo que Cinderela, extremo êxtase entre os convidados. Mas, ao final dos bailes ela corre “[...] para o seu lugar secreto e, em breve, voltou a ser o animal peludo de sempre, depois correu à cozinha para preparar a sopa” (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 332). Assim segue, até que sua verdadeira identidade seja revelada e ela tome seu lugar como rainha (junto do rei incestuoso).

O final chocante de Pele de Asno, por mais que tenha o “viveram felizes por muitos e muitos anos”, nos causa parte do sentimento inquietante freudiano. Foge às nossas morais de boa conduta e valores um casamento como esses, que mais parece saído de um conto grotesco com um final tenebroso como os de Edgar A. Poe. Dada a aparição das figuras macabras à meia-noite (assim como a aparição da Peste), o oposto de Cinderela, que deve ir embora antes da meia-noite, Hop-Frog, como se não bastasse prender os orangotangos na claraboia, coloca fogo nos personagens, e, assim como na Máscara da Morte Rubra, os risos são tomados pelo espanto dos convidados, enquanto os defuntos ardem em chamas. Também como no primeiro conto analisado, nesse momento de horror, os convidados nada fizeram, eram incapazes “[...] de prestar a mínima assistência” (POE, 2018, p. 119).

Ainda no conto da Morte Vermelha, um silêncio abrange todo o castelo sempre que o relógio badala, e, em Hop-Frog, o silêncio também se dá com a apreensão dos oito orangotangos

pelo anão sendo “[...] quebrado somente por um rangido rascante” (POE, 2018, p. 119). Em outras palavras, o riso grotesco do bufão, representa sua “fúria alucinada” (POE, 2018, p. 119).

Ninguém dali poderia sair, estavam também trancafiados, assim como os mil nobres de Próspero. As chaves, porém, ficaram com Hop-Frog ao bom estilo do feiticeiro Fichter em “O estranho pássaro”, dos Irmãos Grimm. Esse conto também tem grande destaque para sua grotesqueria e violência, pois o personagem principal tem o hábito de matar suas pretendentes curiosas, pois utilizaram as chaves proibidas para abrir seu quarto secreto, enredo que nos remete à famosa narrativa “O barba azul”, de Perrault. Como vingança por ter suas duas irmãs assassinadas, a terceira pretendente arma também uma vingança contra o feiticeiro:

Depois pegou uma caveira com um riso irônico, enfeitou-a bem, colocou-lhe uma grinalda de flores e encostou-a à janelinha como se estivesse olhando para fora. Quando tudo ficou pronto, cortou um travesseiro e colou as penas no seu próprio corpo com mel, ficando assim parecida com um estranho pássaro que ninguém poderia reconhecer (GRIMM; GRIMM, 2018, p. 264).

Nesse caso, notamos novamente o riso, o escárnio como algo diabólico. O riso mistura-se ao horror em ambas as histórias, presságio da concretização da vingança do bufão e da terceira irmã. A diferença é que a irmã se fantasia animallescamente, assim como Pele de Asno, e Hop-Frog sugere que o rei e seus ministros realizem a façanha.

Em conclusão, após a análise do conto “Hop-Frog ou os oito orangotangos acorrentados” e das outras duas narrativas anteriores, em comparação aos contos de fadas, concluímos que Poe utilizava diversos mecanismos dos contos feéricos, presentes geralmente em um contexto da Idade Média, de forma a questionar valores e ironizar classes sociais geralmente elevadas, questionando suas atitudes fúteis e muitas vezes grotescas diante de seu público leitor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todo grande escritor, podemos geralmente encontrar elementos admissíveis para uma análise comparativa literária em relação aos seus antecessores. Não se trata de uma imitação, pois, como apresentamos em nossa dissertação, existe uma seleção, muitas vezes inconsciente, que absorve certos tipos de componentes literários ao *Id* do poeta, que os integrará ao seu arcabouço.

Quanto a esse fator, poderíamos considerar que tais elementos em comum com outros textos e seu emprego consciente ou inconsciente foram primordiais para a obra de ambos os escritores em pauta nesta análise: os Irmãos Grimm e Edgar A. Poe. Graças às histórias transmitidas oralmente de geração em geração na Europa, ao fundo familiar característico de determinadas regiões, Jacob e Wilhelm Grimm tiveram êxito em suas compilações. Sua importância não reside meramente na autoria de tais contos, mas no necessário registro do contexto político, histórico e social que a Alemanha vivia naquele período. Esses contos são conhecidos até a atualidade, independentemente de serem de autoria dos Irmãos Grimm, de Charles Perrault ou de Giambattista Basile, por exemplo. Todos cumpriram seus papéis no registro e na documentação de narrativas que muitas vezes nos remetem a tempos e lugares distantes, com valores morais e conceitos que atualmente podem já não ser tão apropriados.

Os Grimm, após muito estudo e análise, beberam dessa rica fonte de textos para criarem a sua coletânea de contos. Edgar A. Poe, por sua vez, empregou os mesmos artifícios e os reformulou, na elaboração de uma forma de expressão literária inovadora para o seu tempo. Como crítico que também foi, repreendeu muitas obras que não considerava dignas de serem lidas, mas exaltava quem conseguisse impressioná-lo. Utilizava técnicas em suas composições, tal como a “unidade de efeito”, pois considerava primordial a reação que uma obra deveria provocar em seu leitor.

Poe, assim como os Irmãos Grimm, procurava uma linguagem que o representasse, e objetivava uma escrita excepcional, em um país que até então era moldado pela literatura de seus colonizadores. Empregou o fantástico, o grotesco e o gótico em suas narrativas, à semelhança do que se fazia nos contos de fadas literários, mas sempre almejando novos usos, para afastar aquilo que até então era conhecido e por vezes óbvio e esperado pelo leitor. Ao mesmo tempo que nos leva a um reino tão distante, a exemplo da esfera do maravilhoso, demonstra que esse lugar pode estar mais próximo da realidade do que se imagina. Em razão desses novos usos e da racionalização da estrutura do conto, que em cada passagem é dosada

com extrema precisão, o poeta é considerado, por muitos teóricos, como “o pai do conto moderno”.

Atualmente, poderíamos também citar uma série de autores que Edgar A. Poe inspirou, tais como Charles Baudelaire e H. P. Lovecraft. Porém, gostaríamos de deixar em evidência a importância de seu contato prévio com outras obras literárias, de diferentes tempos e gêneros. Assim como para Poe, tais mundos fantásticos, que nos dão subsídio desde a infância, são essenciais para a formação de todo grande poeta.

Nessa dissertação, tivemos a honra de explorar grandes nomes da literatura e dissecar, na perspectiva do fantástico, maravilhoso e o grotesco, três dos contos de Edgar A. Poe. Por conta de nosso breve tempo, não pudemos examinar mais de sua obra, mas Poe tem uma série de contos em que vários dos elementos encontrados nos contos de fadas literários dos Grimm são empregados. Pretendemos, no futuro, dar continuidade à nossa análise.

Frisamos que nossa comparação se mostrou, durante o percurso, muito mais rica do que até então se imaginava. Para aqueles que se interessam pela Literatura Comparada e viram também uma oportunidade, assim como nós, de explorar obras, não somente de Poe, mas de outros autores pelo viés por nós empregado (fantástico e grotesco), deixamos a sugestão para se atentarem também à simbologia das palavras: o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, foi um grande aliado que subsidiou nossas comparações.

Assim, ao verificar a simbologia de certos elementos utilizados nas narrativas de Poe e procurar por algumas de suas prováveis referências empregadas, sejam elas maravilhosas, fantásticas, da Alemanha, do Oriente Médio, da Idade Média e de tantas outras épocas e locais distintos, tivemos um pequeno vislumbre de sua genialidade que, apesar de sua fama nos dias de hoje, ainda é pouco explorada. Assim como as referências empregadas por Poe, o grotesco e o fantástico carecem de estudos na área, a bibliografia ainda é escassa, e, devido à sua mutabilidade, devem ser constantemente estudados ao longo dos tempos.

Durante a escrita dessa dissertação, devido à pandemia, não tivemos acesso à biblioteca da universidade, o que dificultou o acesso à certas informações, mas, graças ao acervo encontrado atualmente na internet, realizamos novas descobertas. Agradecemos também a um dos grandes nomes que mais contribuem com os estudos dos contos de fadas no Brasil: Karin Volobuef. Cordialmente ela nos forneceu vários livros que colaboraram com o nosso trabalho, frisamos que a sua obra é essencial para aqueles que se aventuram pelo maravilhoso.

A todos os curiosos que, assim como nós, não se aquietam e adoram novas descobertas, concluímos que o mundo literário é infinito e repleto de oportunidades, basta um olhar mais atento para trazê-los à luz.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Marjiya Baktyer. *An exploration of Dark Romanticism in Poe's Gothic Fiction: a journey into the conscious and subconscious mind*. 2018. 41 p. Thesis (Bachelor of Arts in English) – BRAC University, Department of English and Humanities, Dhaka, Bangladesh, 2018.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem e sua sombra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. Brasília: Hucitec, 1999.
- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 183-192, jul./dez. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 39. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- BITTENCOURT, Ana Paula Sloboda. *A ambientação em “A máscara da morte rubra” de Edgar Allan Poe*. 2006. 62 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2006.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BÖCKLIN, Arnold. *Die Pest*. 1898. Óleo sobre madeira. 149,5cm x 105,1 cm. Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Pest.jpg. Acesso em: 10 abr. 2022.
- CANTON, Katia. *Contos que brotam nas florestas: na trilha dos Irmãos Grimm*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997.
- CARDOSO, Ofélia Boisson. *Fantasia, violência e medo na literatura infantil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Diccionario de los símbolos*. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Herder: Barcelona, 1986.

CITELLI, Adilson. *Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAIRFAX, Edward. *A Discourse of Witchcraft as it was Acted in the Family of Mr. Edward Fairfax of Fuystone, comu Ebor. 1621*. Compilado por Miles Gale. 123 f. [18--]. Ilustrações de membros da família Fairfax e bruxas. ff. 2r, 43r-79r. Início do século XVIII. Localizado em: Western Manuscripts, British Library, London, UK; MS 32496. Disponível em: <https://www.sciencephoto.com/media/659322/view/witch-and-her-cat-illustration>. Acesso em: 10 abr. 2022.

FERBER, Michael. *Romanticism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

FERRAZ, Selma. O Diabo na literatura para crianças. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v.1, n. 3, p. 220-238, set./dez. 2007.

FREUD, Sigmund. *O homem dos lobos*: (História de uma neurose infantil). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016. (Grandes Ideias).

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Edição bilíngue comemorativa (1919-2019). São Paulo: Autêntica, 2019.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. O mal como princípio de desordem em Edgar Allan Poe. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 127-141, 2017.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia*: romance da história da filosofia. Tradução de: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KITCHEN, Martin. Germany Under Napoleon. In: KITCHEN, Martin. *A History of Modern Germany: 1800 to the Present*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 8-24.

GOMES, Eugênio. *O romantismo inglês*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Divisão de Cultura, 1956. (Cadernos do Rio Grande; n. 2).

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

GRIMM, Jacob. *Deutsche Mythologie*. 4. Ed. Berlin: F. Dümmler, 1878. v. 3, p. 450-460.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsche Sagen*. Berlin: Nicolai, 1816. v. 1.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos dos Irmãos Grimm*. Organização, seleção e prefácio de Clarissa Pinkola Estés. Ilustração de Arthur Rackham. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Os 77 melhores contos Grimm*. Organização de Luciana Sandroni. Tradução de Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 13-22.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*. Tradução de A. Tovar e F. P. Varas-Reyes. Madrid: Editorial Debate, 1998.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas: as origens sangrentas das histórias infantis*. São Paulo: Abril, 2016.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell. 3. ed. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUXLEY, Francis. *O sagrado e o profano*. Tradução de Raul José de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Primor, 1977.

JACOBS, Joseph. *Contos de fadas celtas*. São Paulo: Landy, 2005.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAMENETSKY, Christa. The Brothers Grimm: Folktale Style and Romantic Theories. *Elementary English*, Columbus, v. 51, n. 3, p. 379-383, Mar. 1974.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. 2. edição. São Paulo: Iluminuras, 2020.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Futura, 2002.

MACHADO, Daniel Leite. *Poe diante do espelho: a filosofia da composição do fantástico*. Curitiba: Appris, 2015.

MARIANO, Maria do Rosário Neto Santos. Algumas reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch. In: BARATA, José Oliveira (coord.). *O grotesco: temas: workshop realizado em março 2005*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. p. 55-66.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010. (Saber de tudo).

MICHELLI, Regina. Cenários do maravilhoso na literatura para crianças e jovens. In: KHALIL, Gama; MARTINS, Marisa; BORGES, Lilian Alves (org.). *No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 51-67.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. In: BARATA, José Oliveira (coord.). *O grotesco: temas: workshop realizado em março 2005*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. p. 23-37.

MORAES, Carlos Dante de. *Aspectos psicológicos do romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1956. (Cadernos do Rio Grande do Sul; 3).

ROBLES, Marta. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2009.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Eliane Fittipaldi e Katia Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2005.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. (Papéis colados).

POE, Edgar Allan. *Contos obscuros de Edgar Allan Poe*. Seleção, tradução e apresentação de Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

POE, Edgar Allan. Prefácio [Contos do grotesco e do arabesco]. Tradução de Denise Bottmann. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis, ano 2, n. 3, p. 111-112, set. 2011.

POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos extraordinários*. Tradução de Fabio Kataoka. Barueri: Camelot, 2021.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um Encerramento. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 275-294.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Introdução à literatura alemã*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; São Paulo: Edusp, 1968.

ROZSAS, Jeanette. *Edgar Allan Poe, o mago do terror – romance biográfico*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. *In*: BARATA, José Oliveira (coord.). *O grotesco: temas: workshop realizado em março 2005*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. p. 39-53.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

TATAR, Maria. Introdução. *In*: TATAR, Maria (ed.). *Conto de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 8-15.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Ed. rev. [S. l.]: Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, c1994.

VIZZOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 137-156.

VOLOBUEF, Karin. Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa. 2007. *In*: ENCONTRO REGIONAL ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 1-8.

VOLOBUEF, Karin. Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. *In*: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana; WIMMER, Norma (org.). *Estudos literários: dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 47-61.

VOLOBUEF, Karin. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. *In*: MOURA, Magali; CAMBEIRO, Délia (org.). *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013. p. 15-31.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. Tradução de Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulus, 1985. (Coleção amor e psique).

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. (A aventura dos clássicos).