



ENTRE SOMBRAS E RUÍNAS O ESPAÇO GÓTICO EM “O IMPENITENTE”, DE ALUÍSIO AZEVEDO

MENON, Maurício Cesar (UTFPR – câmpus Campo Mourão)¹

RESUMO: Aluísio Azevedo é comumente considerado como um dos, senão o maior expoente do Naturalismo no Brasil. O escritor tornou-se um dos mais profícuos de sua geração, transitando pelo romance, pelo teatro, pelo conto e pela crônica – nem sempre correspondendo ao modelo naturalista; pode-se dizer que parte de sua obra está mais para um romantismo até certo ponto hibridizado, folhetinesco, que para qualquer outra tendência do século XIX. O conto que aqui pretende se analisar traz em sua moldura elementos transplantados de alguns ideais românticos, principalmente aqueles ligados à morte, aos fantasmas e temores que, por sua vez, são herdeiros direta ou indiretamente do gótico europeu. O foco primordial da análise será a questão do espaço, como elemento gótico reinterpretado e adaptado à situação de escrita do final de século XIX, bem como ao *lôcus* nacional. Sabe-se que, no gótico, o espaço funciona muito mais que um cenário onde se desenvolve a fabulação; sua constituição se dá como um dos elementos que caracterizam o estilo, mas também revelam estados interiores de certos personagens. O espaço no texto gótico promove uma reabilitação da Idade Média, não apenas sob o ponto de vista arquitetônico, mas funcionando também como evocação de mitos, medos e terrores daquilo que insiste em permanecer no homem.

PALAVRAS-CHAVE: gótico; espaço; fantasma; conto brasileiro.

AMONG SHADOWS AND RUINS - THE GOTHIC SPACE
IN "THE UNREPENTANT" OF ALUÍSIO AZEVEDO

ABSTRACT: Aluisio Azevedo is commonly regarded as one of, if not the largest exponent of Naturalism in Brazil. The writer has become one of the most prolific of his generation, passing the novel, the theater, the tale and the chronic - is not always corresponding to the naturalistic model; one can say that part of his work is more associated with a Romanticism to some extent

hybridized, feuilletonistic, than for any other trend in the nineteenth century. The tale that brings to analyze here is meant in its frame elements transplanted from some romantic ideals, especially those related to death, ghosts and fears which, in turn, directly or indirectly are heirs of Gothic. The primary focus of analysis is the question of space as an element Gothic reinterpreted and adapted to the situation of writing the end of the nineteenth century, as well as the national locus. It is known that, in the Gothic, the space works much more than a scenario where the plot unfolds, its constitution occurs as one of the elements that characterize the style, but also reveal some inner states of characters. The space in the text promotes a rehabilitation of the Gothic Middle Ages, not only from the architectural point of view, but also functioning as an evocation of myths, fears and terrors of what the man insists on staying.

KEY WORDS: Gothic; space; ghost; brazilian tale.

O ESPAÇO NA NARRATIVA GÓTICA

O espaço constitui um dos elementos de maior significado na definição do gótico literário, pois é, a partir dele e nele, que se desenrolam as ações que compõem o enredo da maior parte das narrativas que correspondem a esse formato. Isso se dá, muito provavelmente, pelo fato de o termo gótico, historicamente, ter sido empregado como definição de um estilo ou de elementos arquitetônicos surgidos na Idade Média.

Essa arquitetura do século XII ocorreu paralelamente ao estilo românico. Por surgir primeiramente na França, foi denominada “à maneira francesa”, só mais tarde, quando os autores renascentistas trataram de maneira desdenhosa a obra de seus predecessores, é que o termo gótico aparece. Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos, povos oriundos do norte da Europa – daí o possível emprego do termo.

O gótico arquitetônico liga-se, diretamente, à concepção de uma arte burguesa e urbana, contrastando com o estilo românico, monástico e aristocrático. Isso faz dele uma das formas de expressão artística mais importantes do final da Idade Média: “A ascensão do estilo gótico marca a mudança mais fundamental em toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza e profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí.” (HAUSER, 2003, p.195)

Apesar de ter surgido na França, com o tempo algumas catedrais na Espanha foram derrubadas e rendidas ao novo estilo, exibindo abóbadas de nervura, arcos ogivais, vitrais pelos quais perpassava a luz, torres pontiagudas tudo feito

em consonância com o misticismo e a euforia do povo, deixando resplandecer a luz da fé. Por isso, o período é conhecido como “período das grandes catedrais”.

O traço gótico pretendia expressar uma harmonia divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção. Nessa arte, todo o cenário comunicava um simbolismo teológico em que as paredes eram a base espiritual da igreja, os pilares representavam os santos, os arcos e nervos indicavam o caminho para Deus, tudo se completava pelos vitrais que, geralmente, ilustravam relatos bíblicos, criando no observador uma sensação de que através daquele ambiente era possível se dirigir ao infinito, alçar o céu.

Essa arquitetura rica em simbologias e significados estabeleceu-se como um dos elementos máximos de representatividade do medievo. Não é à toa, portanto, que a narrativa gótica, que se estabelece a partir de meados do século XVIII, encontra na revitalização do espaço medieval um de seus elementos mais característicos, ao lado de todo um imaginário sombrio, supersticioso e assombrado.

Um dos primeiros pontos a se notar sobre isso é a recorrência de três espaços “góticos” privilegiados: o castelo, o espaço religioso e a natureza. O que não evidencia, obviamente, que um único texto, para ser gótico, tenha que explorar todos eles em seu enredo.

Os castelos descritos em narrativas góticas são lugares fechados, escuros e gélidos, de difícil acesso, entrecortados por corredores extensos, passagens secretas e torres isoladas – o clima de isolamento desenhado nos labirintos desse tipo de construção reforça, sempre, o sentimento de terror/horror vivido pelo(s) personagem(ns). Abaixo transcreve-se um trecho de *O Castelo de Otranto* (1764) no qual a heroína perseguida percorre esses espaços sombrios:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas (WALPOLE, 1996, p. 39).

Frente à arquitetura do lugar, as personagens funcionam como joguetes, títeres do próprio espaço que não proporciona saída. O aspecto cerrado e labiríntico corrobora na geração da atmosfera de ansiedade vivida pela persona-

gem perseguida e são os detalhes, como o silêncio perturbador, as rajadas de vento sacudindo as portas, que imprimem à cena a complementação aos ingredientes góticos.

Há uma sinergia entre todos esses elementos que se entrelaçam e buscam criar um clima psicológico de tensão e assombro. Por isso, quando se trata da criação do ambiente gótico “[...] a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.” (FILHO, 2007, p.50), levam-se em conta não apenas o espaço da narrativa, mas outros elementos que a ele se juntam e, dessa forma, constituem uma das principais características dessa espécie de ficção.

Na esteira de *O Castelo de Otranto*, muitas outras narrativas góticas vieram a evocar, algumas já no título, essa espécie de ambiente. Não faltaram imitadores a Walpole, no ano de 1773 vinha a público *Sir Bertrand* de Mrs. Barbauld, cujo cenário incluía um velho castelo que parecia ter vida própria; em 1777, Clara Reeve publicava *The Old English Baron*, que retoma em sua temática o “[...] virtuoso herdeiro do castelo disfarçado em camponês e reintegrado em sua herança por intercessão do fantasma do pai [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 17).

Se o castelo ocupa esse *status* dentro da ficção gótica, também o fazem as construções destinadas aos cultos religiosos – abadias, mosteiros, catedrais etc. Interessante é notar, porém, que o sentido desse espaço religioso é um pouco mais elaborado, seguindo quase sempre um mesmo padrão paradoxal – ele pode estar em conjunção com os personagens servindo de refúgio aos terrores deles, funcionando como uma espécie de território imaculado, santificado e protegido por Deus: “Se conseguisse chegar ao altar antes de ser capturada, sabia que até mesmo a violência de Manfredo não ousaria profanar o sagrado lugar.” (WALPOLE, 1996, p. 39), ou também entrar em disjunção com certos personagens, ao abrigar clérigos perturbados pelo furor carnal, seres que transgridem os preceitos religiosos em prol da própria satisfação, seja ela de origem sexual ou egocêntrica.

Nesse último sentido, há de se assinalar que o texto de Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796) explora o espaço religioso e sua influência até as últimas consequências. Frei Ambrósio, pregador e prior do mosteiro dos capuchinhos em Madrid, vizinho ao de Santa Clara, é tido por todos como um homem santo, pelo fato de ter vivido sempre por detrás dos muros da igreja, sem nunca “contaminar-se” com o mundo. Enganado por um súcubo, pactua com o demônio a fim de conseguir seu intento – possuir a jovem Antonia. A moça é levada à cripta subterrânea do convento vizinho, onde é violada numa relação incestuosa pelo monge e, posteriormente, morta.

A respeito disso Fred Botting (1996) assevera que “Ele usa o anti-cato-

licismo convencional da ficção gótica sugerido no lugar monástico [...]” (p.78). Embora o espaço, nesta obra, não seja o único nem o principal alvo da crítica do livro, ele se destaca pelo aspecto dual que apresenta – o imaculado e o impuro. Esse tipo de espaço terá ressonância direta em obras como *A morta amorosa* (1857) do francês Théophile Gautier, bem como no conto aqui analisado.

A natureza torna-se também um lugar profícuo para a criação da atmosfera gótica. O aspecto sombrio das florestas é quase sempre destacado como o esconderijo ideal para todo tipo de ameaça, encarnada em seres naturais ou fantásticos. Em *O Castelo de Otranto* esse não é o ambiente primordialmente descrito, no entanto há uma cena que ilustra de forma compacta a essência dele:

Mas antes que Jerônimo tivesse voltado, à noite, Teodoro finalmente resolveu seguir para a floresta indicada por Matilda. Ao chegar lá, procurou os lugares mais sombrios, que melhor se adequavam à doce melancolia que reinava em sua mente. Com esse espírito, penetrou quase insensivelmente as cavernas que muito tempo antes tinham servido de abrigo para ermitões, mas àquela época, dizia-se, na região, que eram assombradas por espíritos malignos. (WALPOLE, 1996, p. 92).

Além de a floresta ser um lugar habitado por seres malignos, outro recorte de suma importância, e que será melhor desenvolvido por outros escritores, principalmente os românticos, fica nítido na citação acima: a cumplicidade da natureza com o estado interior da personagem – “lugares mais sombrios, que melhor se adequavam à doce melancolia que reinava em sua mente.” Os elementos naturais constituirão, portanto, uma relação análoga com os personagens revelando e ampliando o interior destes.

Em vista disso não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa – a floresta cerrada e inacessível, geralmente envolta em brumas, salpicada por charnechas, sacudida por tempestades e recortada por precipícios assustadores. Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, os personagens góticos apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados.

Se em *Otranto* a descrição da natureza é parca, o mesmo não ocorre com os romances de Ann Radcliffe, a grande dama da ficção gótica. A escritora possui uma notável habilidade em “pintar” paisagens de aspecto sublime – termo empregado aqui no sentido estrito feito por Edmund Burke, em *Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). De acordo com o escritor, o sublime deve expandir, excitar, elevar a mente do homem. David Punter (1996) analisa a

influência do escrito de Burke sobre os escritores góticos encontrando relevância, em particular, na ênfase da obscuridade, da vastidão e da magnificência como elementos constitutivos do sublime.

Radcliffe demonstra conhecer muito bem essa lição e a aplica, praticamente, na totalidade de suas obras. Por exemplo, uma antiquíssima árvore frondosa e extremamente grande, merece maior espaço para descrição que alguns personagens dos romances da autora. Por isso a mesma, além de elogiada pelo seu estilo preciso de escrita, foi também, criticada pelo excesso de seu texto que se torna enfadonho em alguns aspectos.

PRIANI (s/d), ao discorrer sobre os sentimentos das personagens radcliffeanas, diz que eles estão “[...] sempre relacionados com o lugar, que os amplifica ou os gera, e os inclui dessa maneira no mundo do lugar sublime, seja claro, seja terrorífico.” (p.3).

Dentre as obras da autora podem-se destacar duas que exploram a natureza como espaço privilegiado *The Romance of the Forest* (1791) e seu mais notável romance *The Mysteries of Udolpho* (1794). Neste, a natureza parece funcionar como receptora ou como emissora dos sentimentos vividos pela personagem Emily, outras vezes como elemento de recordação ou alucinação – como no caso em que a personagem St. Albert vê sua esposa morta entre as folhagens e recorda isso, posteriormente, a seus filhos, movido pela contemplação de uma paisagem.

Perseguindo essa mesma linha é possível observar como outras obras, já em pleno romantismo, desenvolveram o legado radcliffeano. Note-se em *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, que a criatura, desprezada e temida, se refugia nas florestas sombrias europeias ou foge para as gélidas paisagens siberianas; isso perceptível também se torna em *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë, texto no qual predomina uma natureza revolta, tempestuosa e misteriosa, tal qual o interior de seu protagonista. Não sem tempo a crítica aponta para esse e outros fatores, Ann Radcliffe como pré-romântica e fonte de muitos escritores góticos como também não-góticos.

Como é de se observar, os espaços góticos ultrapassam a categoria de mero cenário, ou de natureza, formando um ambiente (no sentido empregado pela toponímia) *sui generis*, pois passam a interagir com as personagens de modos distintos. É possível dizer, então, que tais espaços, trabalhados como o são, constituem um dos pontos cruciais na geração da atmosfera gótica, permitindo, por si só, o enquadramento de textos nesse formato em muitos dos casos.

Em vista disso, resta partir para uma análise mais detalhada da categoria espaço dentro de uma narrativa que total ou parcialmente responda a algumas

características do gótico ficcional. Para tanto, optou-se, neste trabalho, por um conto de Aluísio Azevedo que, de alguma forma, singulariza-se em meio à produção do autor, uma vez tratando-se de um texto de caráter sombrio que traz em seu bojo a presença do elemento sobrenatural.

UMA HISTÓRIA DE FANTASMA À BRASILEIRA

Aluísio Azevedo integra a galeria dos escritores brasileiros que se destacaram a partir da segunda metade do século XIX dentro da estética realista/naturalista. As alusões que se fazem ao autor, nos estudos literários, geralmente dizem respeito a três de suas produções mais conhecidas, a saber: *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). Indubitavelmente, essas obras constituem a máxima expressão do Aluísio naturalista, todavia compõem apenas uma das faces de sua produção. A prosa de Azevedo integra, por vezes, o chamado romance de tese, por outras, esbarra no folhetim de caráter romântico melodramático; percebe-se em alguns momentos um Aluísio preocupado com a denúncia dos problemas político-sociais de seu tempo, em outros um escritor que se evade a um universo insólito, fantástico, policial ou detetivesco.

Dentro desse universo, destaca-se na produção do autor o romance *A mortalha de Alzira* (1891). Tal texto, porém, é indubitavelmente uma “releitura” de *A morta amorosa* de Gautier que, por sua vez, foi gerado da semente deixada por Lewis; Azevedo sequer ambienta a história no Brasil, deslocando-a no tempo e no espaço para a Paris do século XVIII. Embora tenha se constituído num “sucesso de público”, a julgar pelo número de edições vendidas na época, ele insere poucos elementos novos na fabulação, deixando-a muito próxima daquela de seu predecessor francês.

Esse expediente irá se repetir em um conto de Azevedo intitulado “O Impenitente” (1893), todavia, nele, o escritor trabalhará algumas variações que trarão aquilo que falta ao romance, alguns traços de originalidade. Utilizando o mesmo mote do padre que não consegue despojar-se do furor sexual, o escritor compõe uma história de fantasma, na qual a amante do padre, já morta, vem buscá-lo durante a noite para levá-lo até a casa dela, a fim de ele constatar que ela morrerá.

Embora o texto mantenha pontos de contato com *A mortalha de Alzira*, Gilberto Freyre registra em *Assombrações do Recife Velho* (1955) que o tema do encontro do frade com a prostituta morta faz parte da crônica assombrada local da cidade, tratando-se, assim, de um caso:

Pois o Recife antigo teve uma rua chamada do Encantamento. Era uma rua por trás da do Vigário. Sua história, contada por outro velho cronista da cidade – Pereira da Costa – é das que mais enchem de sobrenatural o passado recifense. É história em que entra frade e aparece casa mal assombrada. Um frade que costumava deixar à noite, disfarçado, o convento, para dar seu passeio, ver as moças, talvez as mulatas, matar a fome de mulher. Uma noite encontrou uma mulher que lhe pareceu de ‘uma beleza encantadora’. Seguiu-a e depois de algumas voltas subiu as escadas de um sobrado que ficava na tal rua. A sala estava às escuras. Sentaram-se, a mulher e o frade libertino, este procurando descobrir quem era mulher tão bela. De repente, conta o cronista que a sala ficou iluminada. Apareceu no centro um esquife contendo um corpo humano. E a mulher bonita, esta desaparecera. O frade deve ter se assombrado, mas teve a calma necessária para dependurar em um prego o relicário que trazia ao pescoço. Desceu as escadas do sobrado; e da rua olhou para a sala. Estava outra vez às escuras. Voltou ao convento e contou a aventura aos outros frades. No dia seguinte, muito cedo, voltou com alguns deles à casa mal-assombrada: ‘e com o maior espanto verificaram que só havia ali o relicário que ele tinha deixado como sinal’ (2000, p.44).

O conto de Aluísio Azevedo é em muito semelhante à crônica assombrada do Recife antigo: o frade seguindo o fantasma, a casa na qual se encontra o esquife com a morta, o relicário pendurado na parede e, por fim, a dúvida instaurada. Isso, de alguma forma, faz com que “O Impenitente” se aproxime mais do Brasil que *A mortalha de Alzira*, uma vez que seu eixo de fabulação é composto tomando por base uma lenda de determinada região. Não há, porém, uma marcação espacial ou territorial no texto estabelecendo ou sugerindo que a história se passa no Brasil.

Dois outros elementos, no entanto, podem fazer esse papel: o primeiro seria o período inicial enunciado pelo narrador: “Conto-vos o caso, como mo contaram.” (AZEVEDO, 1954, p.85).

Esse enunciado já torna explícito o fato de a história ser um caso, algo já contado que vem passando de geração em geração, o que apenas reforça aquilo que foi descrito por Freyre em seu livro supracitado.

O segundo elemento seria uma alusão à mestiçagem do frei Álvaro, o que o aproxima do caldeirão étnico/cultural encontrado no Brasil: “[...] não tinha todavia a heróica ciência de domar os impulsos do seu voluptuoso temperamento de mestiço [...]” (AZEVEDO, 1954, p.85). Não é isso, entretanto, que fará do conto uma história de fantasma. Outros elementos, como o espaço, tornam-se imperativos no desenrolar dessa fabulação.

Há uma nítida elaboração de dois espaços nesse conto que se configuram como base de suporte da história narrada. O espaço privado e o espaço público confrontam-se, bem como a moral relacionada e atribuída a cada um.

Em um primeiro plano percebe-se a presença do espaço monástico, privado, íntimo, no qual frei Álvaro chora e se penitencia por conta de seus inúmeros pecados contra a castidade. A referência ao mosteiro ou ao convento (como será chamado no conto) aponta diretamente para um daqueles espaços góticos sobre os quais se discorreu no início deste trabalho.

Esse espaço da clausura, simpático à vida monástica, à oração e à meditação funciona como verdadeiro alçôz do personagem, uma vez que é no silêncio entre as quatro paredes da cela que o frei é açoitado por sua consciência, pela moral de seus votos constantemente quebrados. Constantemente o religioso rompia o espaço da proteção, configurado pela cela e pelo muro, para sair à rua em busca de aventuras e de mulheres.

Ao que tudo indica, esse rompimento com o espaço sagrado, tanto de dentro para fora como de fora para dentro, é que revela a vulnerabilidade da personagem religiosa. Em *A mortalha de Alzira*, a cortesã adentra a igreja para ouvir a missa celebrada por Ângelo e, basta um olhar, para tirar o clérigo de sua zona de proteção. Em "O Impenitente" Álvaro rompe os frágeis limites geográficos da segurança monástica e se aventura, noite adentro, pelo mundo e seus prazeres.

Certo dia, contudo, ao olhar pela janela de sua clausura, Álvaro dá com a figura de Leonília, sua amante, vagando no pátio por dentro dos muros do convento:

Seria verdade ou seria ilusão do seus atormentados desejos?
... Lá embaixo, no pátio, dentro dos muros do convento, um vulto de mulher passeava sobre o lajedo. Não podia haver dúvida!... Era uma mulher, uma mulher toda de branco, com a cabeça nua e os longos cabelos negros derramados. Céus! E era Leonília!... Sim, sim, era ela, nem podiam ser de outra mulher aqueles cabelos tão formosos e aquele airoso menear de corpo! Sim, era ela... mas como entrara ali? (AZEVEDO, 1954, p.87).

A pergunta feita pelo frei a si mesmo ignora que fora ele quem, metaforicamente, abriu essa brecha, não repetindo os limites entre o espaço sagrado e o espaço profano. Instala-se, nesse momento, no conto, o fantasmagórico que irá se adensar até o desfecho surpreendente.

Após essa cena, Álvaro sai do convento e persegue a mulher que deslizava adiante dele como um fantasma: “Afinal já não corria, deslizava, como se fora levada pelas frescas virações da noite velha, que lhe desfraldavam as saias e os cabelos flutuantes.” (AZEVEDO, 1954, p.88).

Antes de os amantes chegarem à casa de Leonília, porém, deve-se registrar o fato de eles correrem na rua por entre becos, cortando largos e praças. Na ficção gótica do século XVIII era comum os espaços de fuga restringirem-se aos subterrâneos dos castelos, das abadias ou no meio da própria natureza. À medida que avança o século XIX essa espécie de ficção perde seu estofado tradicional e vários de seus elementos sofrem transformações. O espaço subterrâneo do castelo sede lugar às ruas das cidades, com seus becos, seus lampiões, suas ruas labirínticas. Os terrores e perigos não se ocultam mais num lugar fechado, eles adentram o espaço público. Vale lembrar que em *Drácula* (1897) Bram Stoker reaproxima o velho elemento gótico espacial – o castelo – das ruas da Londres vitoriana de final de século XIX, criando um dos mais bem sucedidos romances de terror de todos os tempos.

No conto de Azevedo a rua constitui-se apenas como um espaço de transição, embora já esteja imersa na “noite velha” não é nela que se desenrolará a ação principal. A casa de Leonília ocupará o lugar de destaque quanto a isso.

Frei Álvaro, ao chegar a casa, guiado sem saber pelo fantasma, depara-se com um ambiente sombrio que em nada deixa a dever a algumas descrições encontradas nos melhores romances góticos:

Encontrou em cima a porta aberta, mas a sala tenebrosa e solitária; penetrou nela, tateando, e seguiu adiante, sem topar nenhum móvel pelo caminho. [...] O quarto imediato estava também franqueado, também deserto e também vazio, mas não tão escuro, graças à luz que vinha da sala do fundo. O religioso não hesitou em precipitar-se para esta; mas ao chegar à entrada, estacou, soltando um grito de terror. [...] A sala de jantar, onde tantas vezes, feliz, ceava a sós com Leonília, estava transformada em câmara mortuária, toda funebremente paramentada de cortinas de veludo negro, que pendiam do teto consteladas de lantejoulas e guarnecidas de caveiras de prata. Só faltava o altar. No centro, sobre uma grande eça, também negra e enfeitada de galões dourados, havia um caixão de defunto. Dentro do caixão um cadáver todo de branco, cabelos soltos. Em volta, círios ardiam, altos, em solenes tocheiros, cuspidos a cera quente e o fumo cor de crepe (AZEVEDO, 1954, p.90).

Os dois espaços presentes no conto que precederam a descrição da casa de Leonília, a saber, a clausura do mosteiro e a rua, não apresentam detalhes de qualquer natureza. Ao se chegar, entretanto, à casa de Leonília afloram alguns detalhes que ajudarão a compor o clima mórbido do ambiente no qual se desenrola o clímax.

Logo no início da descrição já se fazem notar a presença de dois adjetivos, tenebrosa e solitária, que sintetizam aquilo que se vislumbrará dali a pouco. À medida que o personagem adentra a casa, torna-se também perceptível uma gradação cromática: a primeira sala estava escura, o quarto imediato já não estava tão escuro por conta do reflexo que vinha da sala do fundo, esta, por sua vez, aparece iluminada por velas, mas adornada de forma carregada – as cortinas pretas de veludo com as lantejoulas e caveiras como enfeite. O preto dos adornos, do caixão e dos cabelos de Leonília contrastam, num primeiro momento, com a luminosidade das velas e o branco do vestido, mas há de se analisar que esse contraste é somente superficial, aquele que a visão é capaz de promover; ao se adentrar no campo simbólico, porém, é possível perceber algo mais profundo.

Acerca da questão das cores que compõem um espaço ou ambiente literário, tem-se a seguinte definição: “Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações.” (FILHO, 2007, p.76). Por se tratar de uma história de fantasma, Aluísio Azevedo utiliza esse conceito, procurando, ao longo do texto, impingir praticamente apenas duas cores: o preto e o branco; a primeira cor responde ao sentido cultural que comumente lhe é atribuído – o medo, a morte, o mistério; a segunda, por sua vez, não corresponde, neste conto, ao sentido de pureza, delicadeza ou santidade que quase sempre a ela é atribuído. O branco aqui marca a presença do fantasma, do etéreo, do diáfano, ele serve, dessa forma, como complemento ao preto na composição da atmosfera pesadelar espectral que permeia a história.

Diante dessa estranha disposição gótica dos elementos, o padre pecador tira o crucifixo que traz no pescoço e o pendura na parede, à cabeceira da falecida, não sem antes rezar fervorosamente. Ao sair dali, depara-se com um temporal, no entanto, consegue retornar ao mosteiro. Dias depois, ao procurar a casa da amante e ser informado por um vizinho de que Leonília morrera, o padre tenta explicar para si: “Fui vítima de uma alucinação que coincidiu com a morte desta querida cúmplice dos meus pecados de amor [...]” (AZEVEDO, 1954, p. 92).

Ao sair, porém, da casa da morta o padre avista o seu crucifixo pendu-

rado exatamente no lugar onde deixara na noite da “alucinação”. Confirma-se aí a presença do objeto mediador que “[...] com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade [...]” (CESERANI, 2006, p.74). O objeto mediador é um dos elementos bastante recorrentes em textos de natureza fantástica. No caso do conto de Azevedo, ele não significa o testemunho de uma viagem ou passagem para outra dimensão, mas sim a confirmação do evento fantasmagórico vivenciado pelo personagem, o que constitui um desfecho à altura do conto.

O espaço, com seus elementos acessórios, se perfaz como um elemento estrutural nesta narrativa de Aluísio Azevedo. Há um tripé composto pelo convento ou mosteiro, pela rua e, finalmente, pela casa de Leonília que sustentam de maneira gradativa o clima insólito e sombrio que permeia o conto e que sustenta o evento fantástico.

Pode-se dizer que o texto de Azevedo ultrapassa a designação de fantástico e se constitui num bom exemplo de narrativa com marcas visíveis do gótico literário. Os simulacros – o mosteiro, o enclausuramento, a noite densa e tempestuosa – aproximam-se muito daquilo que é trabalhado em textos no final do século XVIII e início do século XIX, na Europa. Isso demonstra, ao lado de vários outros exemplos na literatura brasileira, que, embora não tenha havido uma tradição de literatura gótica no Brasil, como houve na Inglaterra, por exemplo, escritores souberam se apropriar de elementos dessa literatura, amalgamando-os mais ou menos à cor local.

Tratar do gótico bem como de todo o estofo medieval que ele carrega, parece ser um tanto anacrônico em pleno século XXI, num momento em que a alta tecnologia domina e surpreende a cada instante, numa época em que a ciência trouxe resposta a muitos questionamentos seculares. Por outro lado, vicejam na literatura, principalmente naquela chamada de trivial, ou no cinema, enredos nos quais vampiros, bruxos, lobisomens, fantasmas e um sem número de seres teratológicos ocupam espaço de destaque; alguns deles mais ancestrais que o próprio gótico e a Era Medieval.

Por que resistem ao tempo não se pode explicar com precisão, todavia pode-se concluir que são eles metáforas dos medos humanos, afirmação ou negação de valores milenares que acompanham a sociedade ou imagens daquilo que é desconhecido ao homem. Uma vez que a literatura e as artes em geral constituem representação do humano em todas as suas facetas, é de se crer que tais elementos ainda permanecerão representados por muito tempo.

NOTAS

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários pela UEL; mcmemon@terra.com.br

² “It uses the conventional anti-Catholicism of Gothic fiction implied in the monastic setting (...).”

³ “(...) siempre relacionados com el Lugar, que los amplifica o los genera, y los incluye de esa manera en el mundo de Lugar Sublime, sea claro, sea terrorífico (...)”

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Aluísio. *A Mortalha de Alzira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia – editores, 1947.

_____. *Casa de Pensão*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1995

_____. *Demônios*. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins editora, 1954.

_____. *O Cortiço*. 28ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O Mulato*. IIª ed. São Paulo: Ática, 1992.

BARBAULD, Anna Laetitia. *The Works of Anna Laetitia Barbauld*, 2 vols. London: Longman.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço & Literatura – Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

GAUTIER, Théophile. *A morta amorosa*. Biblioteca Virtual Books. www.virtualbooks.com.br

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEWIS, Mathew Gregory. *The Monk*. Ed. Howard Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1980.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1987.

PRIANI, P. M. “La novela gótica: debilidades y fortalezas. Género y excepciones.” www.geocities.com/Paris/Maison/4482/1pl.htm.

PUNTER, David. *The Literature of Terror – the Gothic tradition vol. I*. London/New York: Longman, 1996.

RADCLIFFE, Ann. *The mysteries of Udolpho*. Ed. Bonamy Dobree. Oxford: Oxford University Press, 1980.

_____. *The romance of the Forest*. Ed. Chloe Chard. Oxford: Oxford University Press, 1986.

REEVE, Clara. *The Old English Baron: A Gothic story*. Ed. James Trainer. Oxford: Oxford University Press, 1977.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: editora Nova Alexandria, 1996.