



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Laís de Medeiros Santos

**A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto
literário em construção**

São Gonçalo

2020

Laís de Medeiros Santos

A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto literário em construção



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira

São Gonçalo

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S237 Santos, Laís de Medeiros.

A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto literário em construção / Laís de Medeiros Santos. – 2020.
127f.

Orientadora: Profª. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Machen, Arthur, 1863 - 1947 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção inglesa – Teses. I. Carreira, Shirley de Souza Gomes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 4994

CDU 820-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Laís de Medeiros Santos

A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto literário em construção

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 17 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2020

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação aos meus pais, meu alicerce

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter ouvido as minhas muitas preces e ter me dado forças e saúde para continuar essa minha caminhada, pois, nos momentos mais difíceis, pude comprovar que o meu apego à fé não é em vão.

Agradeço à minha família e aos meus pais por sempre me apoiarem e compreenderem as minhas ausências e reclusões por motivos de estudo. Vocês são minha âncora nessa vida turbulenta e sou muito grata por poder contar com vocês. Minhas conquistas também são suas.

Agradeço às minhas amigas que estão sempre presentes em minha vida mesmo estando fisicamente longe. Muito obrigada pelas palavras carinhosas e pelos conselhos quando eu mais precisava.

Agradeço também à minha brilhante orientadora por mais uma vez ter me guiado em uma jornada intensa e extremamente trabalhosa. Não teria iniciado esse percurso árduo da pós-graduação se não fosse pelos seus incentivos e não teria conseguido concluí-lo se não fosse pela sua constante ajuda. Sou extremamente grata por toda motivação, dedicação e orientação em todos esses anos que caminhamos juntas.

Gostaria de agradecer à Faculdade de Formação de Professores e seu corpo docente que em muito contribuiu para a minha formação acadêmica desde a graduação até o mestrado.

Por fim, agradeço à FAPERJ pela bolsa concedida que financiou as pesquisas para essa dissertação.

[...] desde a estrela que se acende no céu ao chão sob nossos pés, tudo isso são sonhos, sombras que nos escondem o mundo real.

Arthur Machen

RESUMO

SANTOS, Laís de Medeiros. *A ficção de Arthur Machen da última década do século XIX: um projeto literário em construção*. 2020. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 2020.

O objetivo desta dissertação é analisar os textos ficcionais escritos por Arthur Machen (1863-1947) no início da sua carreira, enfocando a sua inserção no campo literário do *fin de siècle*, de modo a identificar um projeto literário em construção que culminou com o seu reconhecimento como um dos principais nomes da *weird fiction*. Em meio a várias vertentes literárias finiseculares, Machen optou por não filiar-se a nenhuma delas, buscando um estilo próprio, cuja diferença reside na mesclagem engenhosa de elementos dessas diversas vertentes existentes aliada a uma crença particular em um mundo mítico, paralelo ao mundo real. O primeiro capítulo apresenta uma breve biografia do autor, o cenário e as condições materiais de produção literária do século XIX, bem como as correntes estéticas do fim de século. O segundo capítulo analisa o corpus literário selecionado de modo a demonstrar como Machen se apropria de elementos da literatura gótica, da literatura de horror e da história de detetives, utilizando-os de modo a construir uma identidade literária.

Palavras-chave: Arthur Machen. Insólito. Identidade. Projeto literário.

ABSTRACT

SANTOS, Laís de Medeiros. *Arthur Machen's fiction of the last decade of the 19th century: a literary project under construction*. 2020. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 2020.

The objective of this dissertation is to analyze the fictional texts written by Arthur Machen (1863-1947) at the beginning of his career, focusing on his insertion in the literary field of the *fin de siècle*, in order to identify a literary project under construction that culminated with his recognition as one of the main names of weird fiction. In the midst of several turn of the century literary strands, Machen chose not to join any of them, seeking his own style, and the difference of which lies in the ingenious merging of elements from these diverse existing strands combined with a particular belief in a mythical world, parallel to the real world. The first chapter presents a brief biography of the author, the setting and material conditions of literary production of the 19th century, as well as the aesthetic currents of the end of the century. The second chapter analyzes the selected literary corpus in order to demonstrate how Machen appropriates elements of Gothic literature, horror literature and detective history, using them in order to build a literary identity.

Keywords: Arthur Machen. Uncanny. Identity. Literary project.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	ARTHUR MACHEN E O CAMPO LITERÁRIO DO SÉCULO XIX	11
1.1	Arthur Machen – vida, obra e recepção	11
1.2	O cenário inglês no século XIX	22
1.3	O gótico e seus desdobramentos	29
1.3.1	<i>Gothic Revival</i>	36
1.4	Decadentismo	40
1.5	O horror sobrenatural	46
2	A FICÇÃO DE ARTHUR MACHEN DA ÚLTIMA DÉCADA DO SÉCULO XIX: UM PROJETO LITERÁRIO EM CONSTRUÇÃO	55
2.1	A apropriação de elementos góticos	57
2.1.1	<i>Loci horribiles</i>	57
2.1.2	<u>A temática da ciência</u>	61
2.1.3	<u>A degeneração dos corpos</u>	65
2.2	O medo como construto	68
2.2.1.	<u>O insólito ficcional</u>	69
2.2.2.	<u>A apropriação da história de detetive</u>	99
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS	117
	APÊNDICE - Obras em ordem cronológica	127

INTRODUÇÃO

Arthur Machen (1863-1947), autor dos textos que compõem o *corpus* literário desta dissertação, é pouco conhecido no Brasil e, conseqüentemente, sua fortuna crítica no país é ainda incipiente. A leitura da novela *O Grande Deus Pã*, na disciplina Literatura Inglesa III, ministrada pela Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira, despertou-nos o interesse de desenvolver um projeto sobre o autor. Originalmente, a proposta era analisar alguns dos contos de Arthur Machen na perspectiva do fantástico. No entanto, ao longo da pesquisa, percebemos a existência de um projeto de autoria de Machen que começou a se delinear nas suas primeiras obras publicadas no final do século XIX. Dessa forma, o enfoque da dissertação foi modificado a fim de demonstrar o modo como, em meio a várias vertentes literárias finiseculares, Machen optou por não filiar-se a nenhuma delas, buscando um estilo próprio, cuja diferença reside na mesclagem engenhosa de elementos dessas diversas vertentes existentes aliada a uma crença particular em um mundo mítico, paralelo ao mundo real.

Apesar de ter sido um autor bem-sucedido e ter publicado no mesmo período em que obras que hoje são consideradas clássicas, tais como a série *Sherlock Holmes* (1887), de Sir Arthur Conan Doyle, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *The Strange Case of Dr. Jeckyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, foram lançadas, Machen se tornou esquecido pela academia, razão pela qual não há muitas obras críticas dedicadas especificamente ao estudo da produção literária do autor.

O objetivo desta dissertação é analisar os textos ficcionais escritos por Arthur Machen no início da sua carreira, focalizando a sua inserção no campo literário do *fin de siècle*, de modo a identificar um projeto literário em construção que culminou com o seu reconhecimento como um dos principais nomes da *weird fiction*, “expressão do modo fantástico nascida na primeira metade do século XIX e que só veio a ser nomeada no século seguinte” (MEIRELES, 2019). Essa fase inicial da carreira do autor tem sido considerada como a mais produtiva, assim, o exame desses primeiros textos permitirá não apenas verificar como o projeto de Machen se desenvolve, como também contribuirá para a expansão da fortuna crítica do autor no Brasil.

O primeiro capítulo inicia-se com uma breve biografia de Machen, por meio da qual comprovamos que a sua sensibilidade para as ciências ocultas se iniciou ainda na infância, em Caerleon, exercendo posteriormente uma forte influência em sua carreira como escritor. Em

seguida, exploramos o cenário inglês do século XIX de forma a inserir o autor no campo literário finissecular, em que, em meio a correntes estéticas como o Decadentismo, a ficção de horror e o reavivamento do gótico estavam aflorando.

O segundo capítulo é dedicado à análise das seis obras selecionadas: *The Great God Pan* (1894), “The Inmost Light” (1894), “The Red Hand” (1895), “The Shining Pyramid” (1895) e dois contos pertencentes a *The Three Impostors* (1895), que podem ser lidos separadamente: “The Novel of the Black Seal” e “The Novel of the White Powder”. Para os fins desta dissertação, utilizaremos a tradução de Geraldo Campos, publicada na coletânea intitulada *Arthur Machen: o mestre do oculto* (2017).

O intuito das análises é mostrar que Machen, ao buscar construir uma “identidade” literária, apropria-se de elementos das diferentes vertentes já mencionadas, conferindo-lhes uma nova roupagem. Assim, ainda no capítulo 2 abordaremos alguns aspectos do *Gothic Revival* que são utilizados pelo autor, como os *loci horribiles*, a temática da ciência e a degeneração dos corpos monstruosos. Em seguida, buscaremos demonstrar como Machen constrói a sensação de medo no leitor por meio da inserção de eventos e personagens insólitos na ficção, como, por exemplo, a recorrência a entidades sobrenaturais das mitologias grega e celta. Focalizaremos, também, a estratégia narrativa denominada “poética dos vazios”, que exige a cumplicidade do leitor no preenchimento das lacunas do texto, bem como a presença de personagens detetivescas.

1. ARTHUR MACHEN E O CAMPO LITERÁRIO DO SÉCULO XIX

1.1 Arthur Machen - vida, obra e recepção

Solidão, bosques, alamedas profundas e admiração; esses foram os principais elementos da minha vida (tradução nossa).¹

Arthur Machen

Arthur Machen, batizado como Arthur Llewellyn Jones, nasceu em 3 de março de 1863 em Caerleon-on-Usk, uma cidade do país de Gales, porém foi em Llanddewi, um vilarejo ao norte de Caerleon, onde viveu boa parte de uma infância solitária. Entretanto, a solidão não se constituiu um problema para o futuro escritor porque Machen logo descobriu o prazer de desbravar a paisagem rural dos vales profundos, montanhas e florestas escuras que o cercavam e que mais tarde viriam a servir de pano de fundo para suas obras literárias.

Não havia festa de crianças para mim, nem críquete, nem futebol, e eu fiquei muito feliz com isso, pois devia ter detestado todas essas diversões com tremores de corpo e espírito. Além de meu pai e minha mãe, eu adorava ficar sozinho, com tempo livre ilimitado para devanear e vadiar e percorrer e vagar de uma trilha para outra, de um bosque a outro² (MACHEN, 1922, p. 23, tradução nossa).

Além dos cenários naturais iluminados por “sóis que se erguiam dos mares sagrados das fadas e afundavam através de colinas mágicas”³ (MACHEN, 1922, p. 11, tradução nossa), Caerleon apresentava outro atrativo: no passado, a região havia sido ocupada pelos romanos e se tornado base da *Legio II Augusta* (Segunda Legião de Augusto), cujo símbolo era o Capricórnio, um bode com cauda de peixe. Esse fato, aliado à descoberta de um sítio arqueológico no terreno onde estava localizada a igreja do seu avô, onde foram encontradas esculturas pagãs do período da ocupação romana, despertou o interesse de Machen pela

¹ O texto em língua estrangeira é: *Solitude and woods and deep lanes and wonder; these were the chief elements of my life* (MACHEN, 1922, p. 33).

² O texto em língua estrangeira é: *There were no children's party for me, no cricket, no football, and I was heartily glad of it, for I should have abhorred all these diversions with shudderings of body and spirit. My father and mother apart, I loved to be by myself, with unlimited leisure for mooning and loafing and roaming and wandering from lane to lane, from wood to wood* (MACHEN, 1922, p. 23).

³ O texto em língua estrangeira é: *“suns that rose from the holy seas of faery and sank down behind magic hills”* (MACHEN, 1922, p. 11).

história local e pela mitologia. Esses cenários tornaram-se inspiração para a sua produção literária, conforme ele relata em *Far Off Things* (1922):

Descendo o vale ao longe, estava Caerleon-on-Usk; sobre a colina, em algum lugar nas encostas mais baixas da floresta, Caerwent, também uma cidade romana, estava enterrada na terra e dava, de vez em quando, relíquias estranhas – fragmentos do templo de ‘Nodens, deus das profundezas’. Eu vi a casa solitária entre a floresta escura e o rio prateado e, anos depois, eu escrevi ‘O Grande Deus Pã’, uma tentativa de transmitir o sentimento vago e indefinido de reverência, mistério e terror que eu havia recebido⁴ (MACHEN, 1922, p. 19-20, tradução nossa).

O conto “A Pirâmide Reluzente” (1895) foi também fortemente influenciado pelo ambiente em que Machen cresceu e por eventos que presenciou quando criança, como um incêndio na montanha, no verão de 1868, que ele relembra em sua autobiografia:

Isso parece uma afirmação terrível e improvável, considerada em relação à geologia temperada e razoável desta terra, que nada sabe, há muitos anos, de vulcões ou montanhas em chamas. O que aconteceu, é claro, foi que a urze [...] na montanha havia sido ateadada fogo de alguma forma, e durante todo o mês quente de agosto, lembro-me de olhar para o oeste, para a grande muralha da montanha e observar a fumaça que flutuava ao longo de seus lugares mais altos; olhando com um certo pavor, pois havia algo apocalíptico na visão⁵ (MACHEN, 1922, p. 28, tradução nossa).

Essa visão das chamas muito se parece com o que as personagens Dyson e Sr. Vaughan vivenciam em “A Pirâmide Reluzente” quando se deparam com um sacrifício ritualístico de fogo realizado por seres primitivos na montanha.

A relação de Machen com a literatura se iniciou bem cedo. Desde criança gostava muito de ler, e a biblioteca diversificada de seu pai contava com gramáticas em hebraico, livros de Erasmo de Roterdão (1466-1536), *yellowbacks* (romances de folhetim baratos), *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, e inúmeras revistas, como *Chamber’s*, *Welcome Guest* e, talvez a mais especial, *Household Words*, editada por Charles Dickens, na qual Machen descobriu a existência da alquimia (ARANTES, 2002, p. 157), assim como os

⁴ O texto em língua estrangeira é: *Down the valley in the distance was Caerleon-on-Usk; over the hill, somewhere in the lower slopes of the forest, Caerwent, also a Roman city, was buried in the earth, and gave up now and again strange relics – fragments of the temple of ‘Nodens, god of the depths’. I saw the lonely house between the dark forest and the silver river, and years after I wrote ‘The Great God Pan’, an endeavour to pass on the vague, indefinable sense of awe and mystery and terror that I had received* (MACHEN, 1922, p. 19-20).

⁵ O texto em língua estrangeira é: *This sounds a terrific and unlikely statement, considered with relation to the temperate and reasonable geology of this land, which has known nothing for many aëons, of volcanoes or burning mountains. What had happened, of course, was that the heather [...] on the mountain had somehow been fired, and so all through that hot August I remember looking westward to the great mountain wall, and watching the dun fume that drifted along its highest places; looking with a certain dread, for there was something apocalyptic in the sight* (MACHEN, 1922, p. 28).

livros de Sir Walter Scott, cujas histórias o tocaram profundamente, como demonstra a passagem a seguir:

Levei Sir Walter ao meu coração com grande alegria e vaguei, extasiado, através de sua biblioteca de aventuras e maravilhas, enquanto percorria as ruas e os buracos, continuamente confrontados por novos encantamentos e novos prazeres. [...] E lembro-me muito bem de estar sentado, miserável porém extasiado, junto à lareira, com um xale quente no rosto, meu pai dizendo com uma risada sombria que eu nunca esqueceria minha primeira leitura de ‘The Heart of Midlothian’. Eu nunca esqueci, e eu nunca esqueci que os contos de Sir Walter Scott, com todas as deduções por suas inúmeras e às vezes flagrantes falhas, têm a raiz do problema neles. Eles são literatura vital, eles são o coração do verdadeiro romance⁶ (MACHEN, 1922, p. 54, tradução nossa).

Por meio da leitura, Machen logo descobriu que “o prazer poderia estar contido em pequenos *octavos*⁷ e em letras pequenas em uma estante de noventa centímetros de comprimento”⁸ (MACHEN, 1922, p. 54, tradução nossa).

Quando foi enviado ao internato de Hereford, apesar de se opor ao sistema educacional oferecido pela escola tradicional, obteve destaque em teologia, grego, latim e francês, o que mais tarde o ajudaria a conseguir emprego como tradutor e resenhista de livros em Londres.

Por motivos financeiros, não conseguiu dar continuidade aos estudos em teologia e teve que deixar de lado a possibilidade de uma carreira no sacerdócio, além de romper a tradição familiar de clérigos que vinha desde seu bisavô. Na tentativa de se tornar jornalista, Machen fez sua primeira viagem para Londres, em 1880, cidade com a qual sonhava acordado e desejava muito conhecer. “Londres apareceu diante de mim, maravilhosa, mística como Babilônia assíria, cheia de coisas inéditas e grandes revelações como qualquer cidade mágica de um conto oriental”⁹ (MACHEN, 1922, p. 64, tradução nossa).

⁶ O texto em língua estrangeira é: *I took Sir Walter to my heart with great joy, and roamed, enraptured, through his library of adventures and marvels as I roamed through the lanes and hollows, continually confronted by new enchantments and fresh pleasures. [...] And I remember very well as I sat, wretched and yet rapturous, by the fire, with a warm shawl about my face, my father saying with a grim chuckle that I would never forget my first reading of ‘The Heart of Midlothian’. I never have forgotten it, and I have never forgotten that Sir Walter Scott’s tales, with every deduction for their numerous and sometimes glaring faults, have the root of the matter in them. They are vital literature, they are of the heart of true romance* (MACHEN, 1922, p. 54).

⁷ Tipo de livro composto por páginas que eram dobradas de modo a se tornarem oito folhas cada.

⁸ O texto em língua estrangeira é: *“delight could be contained in small octavos and small type, in a bookshelf three feet long”* (MACHEN, 1922, p. 54).

⁹ O texto em língua estrangeira é: *“London loomed up before me, wonderful, mystical as Assyrian Babylon, as full of unheard-of things and great unveilings as any magic city in an Eastern tale”* (MACHEN, 1922, p. 64).

No entanto, a Londres real logo o fez sentir-se oprimido com sua imensidão, solidão e ruas quentes, fazendo-o desejar voltar aos campos verdes dos vales de sua cidade natal. Sua estada em Londres não foi prazerosa devido à dificuldade de obter moradia fixa e à instabilidade financeira que comprometia até mesmo necessidades básicas, como a alimentação, fato que ele registra em suas memórias:

[...] no final do ano de 1882, depois de conhecer Londres, indo e vindo, por quase dois anos e meio, todo aquele sentimento de imensa alegria com o qual eu a havia abordado em primeiro lugar estava saindo de mim. [...] Por agora, Londres começou a assumir para mim seu aspecto terrível. Era mais um castelo de duendes do que uma cidade de prazeres; isso se de fato não se tornara um local de punição ao qual eu fui condenado ao trabalho forçado por muitos anos tristes e sem esperança¹⁰ (MACHEN, 1922, p. 108-109, tradução nossa).

Sem condições de manter-se na cidade, Machen retornou a Caerleon, onde permaneceu até 1885, quando finalmente recebeu a proposta de um editor para catalogar e resumir livros raros por um salário fixo anual de £60. Esses livros, no entanto, fizeram com que ele se aprofundasse em um mundo místico e pagão ao qual já havia sido apresentado enquanto criança. Seu contato com a maçonaria, ocultismo e a literatura esotérica (ARANTES, 2002, p. 164) data dessa época.

Em 1887, foi promovido a editor de uma revista chamada *Walford's Antiquarian*, devotada aos estudos sobre o passado, incluindo, entre outros assuntos, arqueologia, lendas e acontecimentos considerados sobrenaturais.

No mesmo ano, contraiu matrimônio com Amelia Hogg, que o incentivou a se aprofundar no esoterismo ao apresentá-lo ao seu amigo escritor e ocultista Arthur Edward Waite. No mês seguinte ao casamento, o pai de Machen faleceu, deixando uma herança que permitiu ao casal estabelecer-se definitivamente em Londres.

Apesar de ser jornalista, Machen não havia desistido da literatura, que, para ele, não era uma carreira e, sim, um objetivo de vida. No entanto, ele carecia de um direcionamento, “pois essa é a miséria da literatura, ela não tem técnica no sentido de que música e pintura têm cada uma sua própria técnica. [...] para o rapaz com letras no cérebro não há ajuda, não há

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: [...] *towards the end of the year 1882, after I had known London, on and off, for nearly two and a half years, all that feeling of its immense gaiety with which I had approached it in the first place was dropping from me. [...] For now London began to assume for me its terrible aspect. It was rather a goblin's castle than a city of delights; if indeed it had not become a place of punishment wherein I was condemned to hard labour through many dreary and hopeless years* (MACHEN, 1922, p. 108-109).

orientação; nem existe a possibilidade de qualquer direção no caminho literário”¹¹ (MACHEN, 1922, p. 98, tradução nossa).

Sua carreira como escritor se iniciou, de fato, em 1889. O racionalismo vigorava fortemente nessa época, suprimindo qualquer crença espiritual, o que, contraditoriamente, fez com que certos temas religiosos voltassem a ser explorados na literatura, inclusive por Machen, e foi também nesse período que o ocultismo entrou em voga (PIERROT, 1981, p. 82). O ocultismo é uma “doutrina que pretende conhecer e utilizar os segredos da natureza e dos poderes sobrenaturais”¹². Alex Owen (2004) afirma que, apesar de ser difícil definir exatamente o termo, o oculto é usado para descrever atividades tão diversas quanto adivinhação (astrologia, quiromancia, leitura de tarô, observação de cristais, etc), feitiçaria e magia negra (a manipulação de forças naturais, geralmente para fins de interesse próprio) e vários tipos de necromancia ou práticas relacionadas ao espiritualismo (OWEN, 2004, p. 19).

Para Alison Butler (2011), o termo “implica o estudo e/ou a prática de ciências ocultas ou ‘escondidas’ que incluem magia cerimonial, alquimia, astrologia, e magia cabalística”¹³ (BUTLER, 2011, p. xii, tradução nossa), enquanto que Tatiana Kontou e Sarah Willburn (2012) inserem no oculto as sociedades secretas, uso de línguas antigas já esquecidas, um pouco do gótico e certo entrelaçamento ao espiritismo, pois tanto “oculto” quanto “espiritismo”

eram termos usados no século XIX para abranger uma gama de práticas espirituais e materiais dedicadas a apagar ou cruzar a fronteira entre os vivos e mortos, e às vezes, também, fronteiras análogas como entre o presente e o passado histórico, ou entre o físico e o metafísico¹⁴ (KONTOU & WILLBURN, 2012, p. 3-4, tradução nossa).

A mudança de pensamento social e intelectual no *fin de siècle* possibilitou que cultos de religiões arcaicas retornassem. Butler (2011) afirma que apesar de já existirem desde a

¹¹ O texto em língua estrangeira é: “*For this is the misery of literature, that it has no technique in the sense that music and painting have each its own technique. [...] for the lad with letters on the brain there is no help, no guidance; nor is there the possibility of any direction in the literary path*” (MACHEN, 1922, p. 98)

¹² Significado de Ocultismo. *Dicionário do Aurélio Online*, 2019. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/ocultismo>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

¹³ O texto em língua estrangeira é: “*implies the study and/or practice of the occult or 'hidden' sciences which include ceremonial magic, alchemy, astrology, and cabalistic magic*” (BUTLER, 2011, p. xii).

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “*were terms used in the nineteenth century to encompass a range of spiritual and material practices dedicated to erasing or crossing the boundary between the living and the dead, and sometimes, also, analogous boundaries, such as between the present and the historical past, or between the physical and the metaphysical*” (KONTOU & WILLBURN, 2012, p. 3-4).

Renascença, nesse período, algumas doutrinas como “Hermetismo, Neoplatonismo, cabala, magia demoníaca e magia natural [...] foram agrupadas para formar um sistema influente de magia”¹⁵ (BUTLER, 2011, p. 17-18, tradução nossa). De acordo com Robert Ziegler (2012), esse ocultismo reavivado também foi um movimento fronteiriço, se situando “entre ciência e sobrenatural, química e alquimia, matemática e Cabalismo, empirismo e magia”¹⁶ (ZIEGLER, 2012, p. 11, tradução nossa). Sendo assim, é possível afirmar que o termo “oculto” no final do século XIX foi usado para englobar diversas ideias e práticas ritualísticas que “estavam em oposição direta à ciência dominante da época, o materialismo”¹⁷ (BUTLER, 2011, p. xii, tradução nossa).

Em 1888, surgiu a primeira sociedade ocultista ocidental, a *Hermetic Order of the Golden Dawn* (Ordem Hermética da Aurora Dourada), criada por William Wynn Westcott, William Robert Woodman e Samuel Liddell MacGregor Mathers, tendo sido frequentada por pessoas notáveis como Arthur Edward Waite, Algernon Blackwood, Bram Stoker, William Butler Yeats, Aleister Crowley, Sir Arthur Conan Doyle e Arthur Machen – por intermédio de sua amizade com A. E. Waite. Tanto homens quanto mulheres eram membros assíduos da Ordem, pois tinham como intuito evoluir como seres, já que “acreditavam que a sabedoria antiga passada através dos séculos por meio do Cabalismo, Hermetismo, alquimia e fontes ocultas tinham a chave para os indivíduos ganharem acesso aos seus entes divinos”¹⁸ (BUTLER, 2011, p. 1, tradução nossa). Alguns teóricos (BUTLER, 2011; BOGDAN & DJURDJEVIC, 2014) consideram a Ordem como a primeira sociedade ocidental a institucionalizar o conhecimento sobre o oculto e a ser reconhecida como uma escola de práticas ocultistas.

A Aurora Dourada combinou em um todo significativo um corpus que consiste na transmissão ritualizada de conhecimentos (iniciações), instruções teóricas (“Palestras de Conhecimento”) e uma boa dose de trabalho prático (incluindo tarô,

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “*as Hermeticism, Neoplatonism, cabala, demonic magic and natural magic [...], it was during this particular era that they were brought together to form an influential system of magic*” (BUTLER, 2011, p. 17-18).

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “*between science and supernaturalism, chemistry and alchemy, mathematics and Kabbalism, empiricism and magic*” (ZIEGLER, 2012, p. 11).

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “*stood in direct opposition to the mainstream science of the day, that of materialism*” (BUTLER, 2011, p. xii).

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “*believed that ancient wisdom passed down over the centuries through cabalistic, Hermetic, alchemical and occult sources held the key for individuals to gain access to their divine beings*” (BUTLER, 2011, p. 1).

astrologia, viagens astrais, invocações e magia de talismã)¹⁹ (BOGDAN & DJURDJEVIC, 2014, p. 4, tradução nossa).

A Ordem foi extremamente importante para o desenvolvimento do ocultismo no final do século XIX, pois representava a “inovação e conhecimento oculto de séculos anteriores. Portanto, quando falamos de ocultismo vitoriano, estamos falando sobre a magia praticada e refinada dentro da Aurora Dourada”²⁰ (BUTLER, 2011, p. 2, tradução nossa).

O ocultismo foi explorado na literatura por alguns escritores que, como Machen, tentaram resgatar a crença no mundo sobrenatural em contraposição ao racionalismo vigente no século.

É por isso que as últimas duas décadas do século viram o surgimento de toda uma gama de tendências que muitas vezes, do ponto de vista da ortodoxia cristã, são apenas produtos desviantes de uma sensibilidade religiosa que é atraída para o sobrenatural e permanece incapaz de encontrar qualquer solução às suas necessidades em qualquer uma das religiões já existentes²¹ (PIERROT, 1981, p. 81, tradução nossa).

Segundo Andrea Franzoni (2015), Machen era “um visionário, que acreditava que nossa percepção do mundo exterior é apenas uma ilusão, e que a vida cotidiana e os objetos comuns ocultavam um segredo, a chave para acesso ao grande enigma da existência”²² (FRANZONI, 2015, p. 160-161, tradução nossa). Foi com esse pensamento que ele publicou, em 1890, na revista *The Whirlwind*, um conto chamado “The Experiment”, que mais tarde se tornaria o primeiro capítulo de sua novela *O Grande Deus Pã* (1894), considerada sua primeira obra ficcional. Antes da publicação da novela, seu editor, John Lane, solicitou a revisão do texto, sugerindo a exclusão de algumas partes que haviam lhe causado certo

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “*The Golden Dawn combined into a meaningful whole a corpus consisting of ritualized transmission of knowledge (initiations), theoretical instructions (“Knowledge Lectures”) and a good deal of practical work (including tarot, astrology, astral travel, invocations and talismanic magic)*” (BOGDAN & DJURDJEVIC, 2014, p. 4).

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “*occult innovation and scholarship of previous centuries. Therefore, when we speak of Victorian occultism, we are talking about the magic practiced and refined within the Golden Dawn*” (BUTLER, 2011, p. 2).

²¹ O texto em língua estrangeira é: *This is why the last two decades of the century saw the emergence of a whole gamut of trends that often, from the standpoint of Christian orthodoxy, are merely deviant products of a religious sensibility that is drawn toward the supernatural while remaining incapable of finding any solution to its needs in any of the already-existing religions* (PIERROT, 1981, p. 81).

²² O texto em língua estrangeira é: “*a visionary, who strongly believes that our perception of the external world is just an illusion, and that everyday life and common objects hide a secret, the key to access the great enigma of existence*” (FRANZONI, 2015, p. 160-161).

desconforto, porém Machen se manteve firme na decisão de não modificar sua história, enviando a seguinte resposta ao editor:

Se estivesse escrevendo na Idade Média, eu não precisaria de qualquer base científica, porque naquele tempo o sobrenatural *per se* era totalmente crível. Hoje em dia, o sobrenatural é totalmente incrível; para acreditar, temos de vincular nossos assombros a algum fato, ou base, ou método, científico ou pseudocientífico. Assim, não acreditamos em ‘fantasmas’, mas em telepatia, não em ‘bruxaria’, mas em hipnotismo. Se o sr. Stevenson tivesse escrito sua notável obra-prima por volta de 1590-1650, dr. Jekyll teria feito um pacto com o diabo. Em 1886, dr. Jekyll encomenda algumas drogas raras numa farmácia de Bond Street (ARANTES, 2002, p. 170, grifos do autor).

O Grande Deus Pã foi alvo de comentários negativos e não foi bem recebida pelos críticos, que “não pouparam Machen, atribuindo-lhe duas falhas na elaboração da novela: sua recusa em descrever os horrores que são sugeridos pelas personagens e o excesso de coincidências” (CARREIRA, 2017b, p. 94). Em relação às críticas negativas que recebeu, Machen defendia seu ponto de vista que “na literatura, a opinião de outro homem não vale dois centavos”²³ (MACHEN, 1922, p. 98, tradução nossa). Por isso, apesar da má recepção por parte da crítica, foram os comentários positivos de alguns autores conhecidos, inclusive Oscar Wilde, que fizeram com que a obra tivesse uma segunda edição.

Machen teve alguns encontros pessoais com Oscar Wilde e outros autores do Decadentismo, o que fez com que seu nome fosse associado ao movimento decadentista do final do século, e por isso não escapou ileso ao impacto causado pelo escândalo em torno do julgamento de Wilde em 1895, passando a ter dificuldades para continuar a publicar suas histórias. Contraditoriamente, nesse período, sua escrita se tornou mais sofisticada e produtiva, resultando em boa parte dos seus melhores textos, que permaneceram inéditos por muitos anos e que são os objetos de análise desta dissertação.

Em suas histórias, Machen evoca uma atmosfera de medo crescente, por meio da descrição do *locus*, por meio do tratamento dado aos eventos insólitos que se sucedem na narrativa e pela sua capacidade de usar figuras de retórica. Essa habilidade contribuiu para o seu reconhecimento como um dos precursores da *weird fiction*, termo popularizado por H.P. Lovecraft.

Um aspecto relevante da ficção de Machen é a utilização de elementos da literatura gótica, com a qual teve contato ainda bem jovem por meio do livro *A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, And Gothic Architecture* de John Henry Parker (1836), que foi

²³ O texto em língua estrangeira é: “*in literature the other man’s opinion is not worth twopence*” (MACHEN, 1922, p. 98).

responsável pela sua “iniciação no espírito Gótico”²⁴ (MACHEN, 1922, p. 55, tradução nossa). Para ele, o gótico é “a arte da exaltação suprema, da embriaguez do corpo, da alma e do espírito do homem. Não se resigna a habitar calmamente, estoicamente, austeramente nas planícies desta vida terrena uma vez que sua alegria é a de ter invadido as ameias do céu”²⁵ (MACHEN, 1922, p. 55-56, tradução nossa).

Em sua autobiografia, *Far Off Things*, Machen reflete sobre o seu fazer literário, aludindo explicitamente às estratégias adotadas na escrita das narrativas do início de sua carreira, porém alude também a um projeto literário em formação, do qual os primeiros trabalhos foram uma etapa importante:

Eu pensava no final do século passado no trabalho que havia feito nos quinze anos anteriores, e, de repente, me ocorreu que esse trabalho tinha sido todo a expressão de uma fórmula, um empreendimento[...] inventar uma história que recriasse aquelas vagas impressões de admiração, temor e mistério que eu próprio recebi [...] de minha infância e juventude; e enquanto pensava sobre isso [...] me ocorreu que seria possível reverter o processo. Alguém poderia descrever colinas e vales, bosques e rios, nascer e pôr do sol, templos enterrados e muros romanos decadentes, de modo que uma história fosse sugerida ao leitor? Não, é claro, uma história de incidentes materiais, não uma história com uma trama no sentido comum do termo, mas uma história do interior da alma e de suas emoções; tal história poderia ser sugerida da maneira que indiquei? Esse deve ser o plano do "grande" livro que ainda não foi escrito. Menciono aqui principalmente porque enfatizaria minha doutrina de que no mundo da imaginação a criança é verdadeiramente o pai do homem (MACHEN, 1922, p. 19-21, tradução nossa).²⁶

Sobre a presença do misticismo celta em suas histórias, Machen explica em suas memórias que almejava criar um estilo próprio, distinto de qualquer literatura de qualquer tipo (MACHEN, 1922, p. 86) já existente na Inglaterra, e a adoção de elementos da cultura celta deriva de um tipo de sentimento que não existe na literatura inglesa. Esse sentimento, para Machen, “é difuso, sem dúvida, e mais apreciativo do que criativo, e não possui o espírito

²⁴ O texto em língua estrangeira é: “*my initiation into the spirit of Gothic, and I think this is one of the most magical of all initiations*” (MACHEN, 1922, p. 55)

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “*is the art of the supreme exaltation, of the inebriation of the body and soul and spirit of man. It is not resigned to dwell calmly, stoically, austerely on the level plains of this earthly life, since its joy is in this, that it has stormed the battlements of heaven*” (MACHEN, 1922, p. 56).

²⁶ O texto em língua estrangeira é: *I had been thinking at the old century end of the work that I had done in the fifteen years or so before, and it suddenly dawned upon me that this work [...] had all been the expression of one formula, one endeavour [...] to invent a story which would recreate those vague impressions of wonder and awe and mystery that I myself had received from [...] the land of my boyhood and youth; and [...] it struck me that it might be possible to reverse the process. Could one describe hills and valleys, woods and rivers, sunrise and sunset, buried temples and mouldering Roman walls so that a story should be suggested to the reader? Not, of course, a story of material incidents, not a story with a plot in the ordinary sense of the term, but an interior tale of the soul and its emotions; could such a tale be suggested in the way I have indicated? Such is to be the plan of the "great" book which is not yet written. I mention it here chiefly because I would lay stress on my doctrine that in the world of imagination the child is indeed father of the man* (MACHEN, 1922, p.19-21)

rígido e crítico que é tão necessário para todo trabalho criativo”²⁷ (MACHEN, 1922, p. 87, tradução nossa).

Em relação às suas obras e seu processo criativo, ele se mostra detalhista e um tanto perfeccionista, levando um bom tempo para concluir suas histórias, alegando que não conseguia produzi-las sob demanda: “Na prática, descobri que levo cerca de dez anos para cultivar essas coisas; embora eu tenha uma em mente agora que foi pensada em 1898-99 e ainda não foi iniciada”²⁸ (MACHEN, 1922, p. 157, tradução nossa).

Apesar de ter produzido em torno de dez obras entre 1894 e 1897, Machen abandonou a carreira de escritor após a morte da esposa em 1899, retornando ao cenário literário em 1914, durante a Primeira Guerra Mundial, quando ganhou notoriedade graças à publicação, no *The Evening News*, do conto “The Bowmen”, em que descrevia o aparecimento de anjos em defesa da tropa britânica contra os inimigos alemães. Essa história tornou-se um marco em sua carreira como escritor, não apenas por ter sido aclamada como uma narrativa patriota, como também pelo fato de que boa parte da população acreditava na veracidade da narrativa. A aparição mística de anjos armados com arco e flecha atirando na direção dos inimigos se tornou símbolo de esperança para os ingleses, mas ao tentar explicar que a história era apenas fruto de sua imaginação, Machen foi severamente censurado.

Em 1915, Machen publicou uma compilação de narrativas sobre a guerra com o título *The Bowmen and Other Legends of the War*, atingindo incríveis cinquenta mil exemplares, vendidos em apenas três meses, de acordo com Aidan Reynolds e William Charlton (1963). Em 1917, publicou *The Terror*. Esses foram anos prósperos para o autor, que, apesar de ter continuado a escrever ocasionalmente, publicou sua última obra ficcional em 1937 e faleceu dez anos depois, aos 84 anos.

[Machen] Foi o escritor que desejou ser, escreveu o que desejou escrever em abundância (pelo menos 45 livros publicados), em estilos e gêneros diferentes, quase invariavelmente para sobreviver. Mas produziu obras que, imunes às pressões financeiras, revelam um estilo impecável e uma obsessão temática, situando-o sobretudo no que se chama de sobrenatural, preternatural, oculto, insólito, horror ou extraordinário, não importa o termo que se adote (ARANTES, 2002, p. 185-186).

²⁷ O texto em língua estrangeira é: “*It is diffused, no doubt, and appreciative rather than creative, and lacking in the sterner, critical spirit which is so necessary to all creative work*” (MACHEN, 1922, p. 87).

²⁸ O texto em língua estrangeira é: “*In practice, I have found that I take about ten years to grow these things; though I have one in my mind now that was first thought of in 1898-99 and is not yet begun*” (MACHEN, 1922, p. 157)

A influência de Machen como escritor alcançou nomes como Ray Bradbury, Clive Baker, Stephen King e H.P. Lovecraft, que, inclusive, dedicou a ele uma boa parte do último capítulo de *O Horror Sobrenatural na Literatura* (1987). Entretanto, apesar de sua importância para o desenvolvimento do que viria ser a *weird fiction*, apenas algumas de suas obras, como *O Grande Deus Pã*, *The Bowmen* e *The Hill of Dreams* ainda são lembradas. Segundo Vincent Starrett (1918), seu primeiro e maior crítico, “é exatamente porque ele não escreve livros do tipo comum que a reputação de Arthur Machen não foi feita há muito tempo.”²⁹ (STARRETT, 1918, p. 11, tradução nossa).

Em vida, Machen não obteve grande sucesso e após a morte tornou-se um autor esquecido por muitos anos no âmbito acadêmico, começando a ser recuperado na atualidade. Fazendo um levantamento sobre as produções acadêmicas internacionais relacionadas a Arthur Machen, encontramos, dentre elas, as seguintes fontes: a dissertação *Arthur Machen and the Celtic Renaissance in Wales*, de Karls Marius Petersen (1973); o artigo “A Theme in the Early Work of Arthur Machen: Degeneration”, de Adrian Eckersley (1992); a tese *The Margins of Writing: A Study of Arthur Machen and the Literary Field of the 1890s*, de Sara Bjärstorp (2005); a tese *The Case of the Psychic Detective: Progress, Professionalisation and the Occult in Psychic Detective Fiction from the 1880s to the 1920s*, de Sage Leslie-McCarthy (2007); o artigo “Arthur Machen’s Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology”, de Marco Pasi (2007); o artigo “‘Esoteric Elements’: The Judeo-Christian Scheme in Arthur Machen’s *The Great God Pan*”, de Kostas Boyiopoulos (2009); a dissertação ‘*Man is Made a Mystery*’: *The Evolution of Arthur Machen’s Religious Thoughts*, de Geoffrey Reiter, (2010); a tese *London-Welsh Writing 1890-1915: Ernest Rhys, Arthur Machen, W.H. Davies, and Caradoc Evans*, de Tomos Owen (2011); a dissertação *Panic on the British borderlands: The Great God Pan, Victorian sexuality, and sacred space in the works of Arthur Machen*, de Jeffrey Michael Renye (2013); o artigo “Non-evolutionary degeneration in arthur machen's supernatural tales”, de Kimberly Jackson (2013), o artigo “Celtic Occultism and the Symbolist Mode in the *Fin de siècle* Writings of Arthur Machen and W.B. Yeats”, de Sondeep Kandola (2013); o artigo “The Transmutations of Arthur Machen: Alchemy in ‘The Great God Pan’ and *The Three Impostors*”, de Jake Poller (2013); o artigo “Reading with the Occultists: Arthur Machen, A. E. Waite, and the Ecstasies of Popular Fiction”, de Christine Ferguson (2015); o artigo “*Mysterium tremendum*: Terror and

²⁹ O texto em língua estrangeira é: “it is exactly because he does not write books of the ordinary kind that Arthur Machen's reputation as a writer was not made long ago” (STARRETT, 1918, p. 11).

ecstasy in the works of Arthur Machen”, de Andrea Franzoni (2015) e o artigo “Textual Secrecy: Arthur Machen and ‘The True Literature of Occultism’”, de Sophie Mantrant (2018).

Como podemos perceber, algumas produções o mencionam em relação a outros autores, mas há também pesquisas focadas apenas em Machen, especialmente em relação ao ocultismo e misticismo. No Brasil, sua fortuna crítica é incipiente, compreendendo apenas uma tese de doutorado sobre a tradução de *O Grande Deus Pã* para o português, de Guilherme da Silva Braga (2016), intitulada *Arthur Machen e O grande deus Pã: uma proposta funcionalista de tradução retrospectiva*, e os artigos “Diálogo entre H. P. Lovecraft e Arthur Machen: uma análise comparativa de ‘The Dunwich Horror’ e *The Great God Pan*” (2017); “Entre humanos e bestas: o insólito ficcional em *The Great God Pan* e *Shame*” (2017); “Considerações sobre ‘a personagem ausente’ em *O Grande Deus Pã*, de Arthur Machen, e ‘O enigma’, de John Fowles” (2018); e “Nos Meandros do Fantástico: A Era Vitoriana segundo Arthur Machen” (2018), de Shirley Souza Gomes Carreira, além de algumas breves menções em dissertações e estudos sobre as obras de H. P. Lovecraft.

Esse breve levantamento não apenas demonstra a necessidade de expansão da fortuna crítica do autor, como também demanda um estudo mais aprofundado de suas obras na perspectiva da construção de um projeto literário.

1.2 O cenário inglês no século XIX

A ficção de Arthur Machen emergiu na confluência do reavivamento vitoriano do gótico, do Decadentismo e da literatura de horror sobrenatural, sem, no entanto, filiar-se a nenhuma vertente literária.

Segundo Pierre Bourdieu (1989), o “campo literário” se configura como o espaço de legitimação de autores e obras com potencial para ultrapassar a dimensão histórica e temporal e está associado à noção de valor. Há necessidade, portanto, de nos reportarmos ao cenário inglês do século XIX, às transformações no âmbito político, histórico e social e o seu reflexo na literatura e no seu consumo, de modo a identificar o posicionamento da obra de Machen em sua época.

A Revolução Industrial, que teve início entre o final do século XVIII e meados do século XIX, promoveu não apenas a transição da produção agrícola agrária e artesanal para novos processos de manufatura (HOBSBAWM, 2013a), mas também uma série de

transformações nas formas de se fazer comércio na Inglaterra nesse período. O capitalismo industrial visava a “não somente criar um mundo de plena distribuição material, mas também de crescente esclarecimento, razão e oportunidade humana, de avanço das ciências das artes, em suma um mundo de contínuo progresso material e moral” (HOBSBAWM, 2018, p. 21). O triunfo desse tipo de capitalismo, cujo preceito era comprar barato e vender caro, ocorreu simultaneamente à ascensão da burguesia, classe que acumulou bens e expandiu sua riqueza, assumindo “uma visão de mundo secular, hedonista, em que a busca por prazer se tornou a maior aspiração da humanidade”³⁰ (CLAEYS, 2005, p. xi, tradução nossa).

Conforme Thomas S. Ashton (1997) aponta, as mudanças durante esse período não foram apenas de ordem econômica, mas também intelectual. “Ideias de inovação e progresso minaram as sanções tradicionais: os homens começaram a olhar para frente, em vez de para trás, e seus pensamentos quanto à natureza e propósito da vida social foram transformados”³¹ (ASHTON, 1997, p. 2, tradução nossa).

Um dos ramos do comércio que mais sofreu o impacto causado pela utilização de máquinas foi o da produção de livros. Com o desenvolvimento dos aparatos tecnológicos proporcionados pela Revolução Industrial, como a invenção da máquina de papel, por exemplo, houve uma mecanização da imprensa e, conseqüentemente, uma maior disseminação da informação e do conhecimento, o que favoreceu a formação de um público leitor. Obviamente, as classes menos favorecidas eram iletradas e a classe média baixa nem sempre possuía meios de arcar com os altos preços dos livros, mas, ainda assim, o processo de industrialização propiciou uma democratização da cultura. Essa democratização teve como aliada a difusão das bibliotecas circulantes, que, embora existissem desde a Idade Média, expandiram-se de tal forma a partir do século XVIII que, por volta de 1801, havia cerca de mil bibliotecas desse tipo na Inglaterra (ERICKSON, 1990; KAUFMAN, 1967).

A literatura do século XIX também encontrou nos periódicos uma força propulsora, uma vez que boa parte da prosa de ficção era veiculada em folhetins antes de ser publicada em livro e se destinava a um público leitor constituído pela burguesia, muito mais interessado em um tipo de ficção que se aproximava das demandas do mundo empírico. A imprensa exercia seu poder na medida em que, por meio dos folhetins e de artigos de crítica literária, impunha

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “*a secular, hedonistic, world-view in which the pursuit of pleasure became the highest aspiration of humankind*” (CLAEYS, 2005, p. xi).

³¹ O texto em língua estrangeira é: “*Ideas of innovation and progress undermined traditional sanctions: men began to look forward, rather than backward, and their thoughts as to the nature and purpose of social life were transformed.*” (ASHTON, 1997, p. 2).

valores reguladores da produção e do consumo, estabelecendo e mantendo o *habitus* artístico (CATHARINA, 2005, p. 47).

A publicação seriada era denominada *patwork* e era publicada semanalmente, quinzenalmente ou mensalmente. Mais tarde, esse padrão de publicação foi substituído pelo *Victorian three decker*³², ou seja, pela publicação de romances divididos em três volumes, para baratear custos.

O novo cenário gerado pelo desenvolvimento rápido de áreas da indústria, negócios e comércio bancário foi acompanhado do aumento da população urbana, decorrente das migrações dos campos para as cidades, e Londres tornou-se o centro da economia global e palco das consequências negativas da Revolução Industrial, como o trabalho infantil, a pobreza da classe trabalhadora, as horas abusivas de trabalho nas fábricas em condições desumanas, a falta de moradia devido ao crescimento urbano exacerbado, entre outros.

O cenário campestre de romances como os de Jane Austen (1775-1817), expoente do assim denominado romance de costumes³³, presente em boa parte da literatura georgiana, dera lugar ao espaço urbano e suas mazelas. Londres, alçada à maior metrópole mundial, passa a ser alvo do contraditório sentimento de atração e repulsa dos vitorianos e torna-se o principal cenário de um literatura pautada no realismo.

Rosemarie Bodenheimer (2011, p. 143) afirma que a imagem literária familiar de Londres, conhecida apenas pelo West End, sua área mais rica e próspera, foi desfeita dentro das obras de autores como Charles Dickens (1812-1870). Esse lado sujo e sombrio da cidade é muito bem retratado em *Oliver Twist* (1837), quando Oliver chega a Londres pela primeira vez. Apesar de ter ouvido falar que o local era ideal para garantir sua sobrevivência por ter muitas oportunidades, o olhar da personagem demonstra o seu assombro diante da cidade:

[Oliver] não deixava de lançar alguns olhares furtivos para os dois lados da rua: era o lugar mais sujo e miserável que ele tinha visto. A rua era estreita e úmida e o ar, carregado de miasmas fétidos. Havia um grande número de lojas pequenas onde as crianças berravam apesar da hora adiantada da noite. Os únicos lugares que pareciam prosperar eram as tavernas, onde irlandeses das fezes do povo, isto é, das fezes da espécie humana, discutiam com todas as forças. Vias e passagens estreitas deixavam ver algumas casas miseráveis, diante das quais homens e mulheres embriagados rolavam na lama da rua; e às vezes saíam com precaução desses antros

³² Também denominado *Triple Decker*. Modelo de publicação criado por Archibald Constable no início do século XIX. A obra era publicada em três volumes, porém não como uma trilogia.

³³ *Novel of manners*, em inglês. Segundo o verbete da *Encyclopaedia Britannica*, “o romance de costumes recria um mundo social de modo a representar, por meio da observação detalhada, os costumes, valores e moral de uma sociedade altamente desenvolvida e complexa” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/novel-of-manners>>. Acesso em: 22 maio 2019.

indivíduos de cara sinistra, cujas intenções não pareciam ser louváveis nem tranquilizadoras (DICKENS, 2002, p. 29).

Dickens mostra uma visão mais negativa da cidade, porém historicamente bem informada. Ele descreve “favelas criminosas e criadoras de doenças, ou antros, situados perto de áreas respeitáveis de Londres, com suas casas desmoronando, esgoto na rua e esconderijos criminosos”³⁴ (BODENHEIMER, 2011, p. 147, tradução nossa). A pobreza e miséria que estavam tomando conta de Londres passavam despercebidas aos olhos da classe média, mas Dickens, por andar continuamente pelas ruas da cidade, soube relatar em seus romances o que presenciava:

Embora a ‘Londres de Dickens’ possa evocar imagens imediatas de neblina densa, fuliginosa, ou quadras e becos labirínticos, essas características tomam seus lugares em um repertório muito mais amplo de estratégias imaginativas pelas quais Dickens se apoderou de uma cidade vasta e heterogênea com um poder evocativo que continuou a influenciar a Londres fictícia até o século XX³⁵ (BODENHEIMER, 2011, p. 142, tradução nossa).

É inegável a importância de Charles Dickens para o cenário literário, pois *Oliver Twist* não só é considerado por alguns críticos o mais significativo romance vitoriano (JAMES, 2006), como também propiciou uma nova interpretação de Londres até então nunca retratada e que foi amplamente repetida por outros autores no final do século, como Oscar Wilde e Arthur Machen.

O crescimento exponencial da população citadina teve, entre outras consequências, o aumento das taxas de alfabetização, gerando uma maior demanda por material impresso mais barato, sobretudo por parte das classes médias, incluindo-se aí as mulheres. Estas eram alcançadas por meio dos romances disponibilizados pelas bibliotecas circulantes, pelos manuais de conduta, que muito colaboraram para a construção e sedimentação de um ideal de comportamento feminino exigido por uma sociedade burguesa e patriarcal, e pelos periódicos voltados para o sexo feminino, que visavam a cristalizar o discurso de feminilidade e domesticidade. Se, por um lado, já havia um número significativo de mulheres na força do trabalho para garantir a própria sobrevivência ou para contribuir para o sustento da família

³⁴ O texto em língua estrangeira é: “*the criminal and disease-breeding slums, or rookeries, nestled close to respectable areas of London, with their falling-down houses, sewage in the streets, and criminal hideouts*” (BODENHEIMER, 2011, p. 147).

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “*Although ‘Dickens’s London’ may conjure up immediate images of dense, sooty fog, or labyrinthine courts and alleys, these features take their places in a far wider repertoire of imaginative strategies by which Dickens took hold of a vast, heterogeneous city with an evocative power that continued to influence fictive London well into the twentieth century*” (BODENHEIMER, 2011, p. 142).

(HOBSBAWM, 2013b), por outro, as mulheres das classes média e média alta não trabalhavam e dispunham de tempo suficiente para a leitura. De certo modo, as bibliotecas circulantes tornaram-se um ambiente de sociabilidade, aonde as mulheres iam não apenas para obter empréstimos de livros, mas para “verem e serem vistas”.

Ao alcançar uma grande gama de leitores, dos mais diversos níveis sociais, a produção bibliográfica da época expandiu-se consideravelmente por entre variados gêneros literários. O crescente desenvolvimento das modalidades de prosa de ficção iniciada na segunda metade do século XVIII e em curso ao longo do século XIX provocou a diversificação dos gêneros narrativos. Entretanto, o romance tornou-se o gênero preferido desse novo público leitor, geralmente proveniente das classes médias e que tinha em sua leitura momentos de lazer. Por ser considerada uma leitura de baixa intelectualidade, o romance contribuiu para a alfabetização de boa parte da população que encontrava em suas páginas um conteúdo leve e de fácil apreensão (SALOMÃO, 2017).

Se a ascensão do romance, que se iniciou no século XVIII, contribuiu para que o homem inserido em sua realidade física, social e cultural se tornasse objeto da ficção, foi no século XIX que a literatura passou a ser compreendida, simultaneamente, como um produto condicionado pelo seu contexto histórico-cultural e como expressão individual de singularidade artística.

Ao longo do século XIX, diferentes vertentes romanescas coexistiram na literatura inglesa, como o romance humanitário (*novel of purpose*), o romance de formação (*bildungsroman*), o romance psicológico, o romance filosófico, a história de detetive, o romance científico, termo utilizado por H. G. Wells "para se referir a histórias que se baseavam no pensamento científico" (SILVA M., 2008, p. 29) e o que se convencionou chamar de *nonsensical novel*, do qual *Alice in the Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, é o representante mais expressivo. O público leitor da época, oriundo da classe média burguesa, buscava entretenimento em obras que refletissem os problemas de seu tempo, o que explica a tendência realista que predominou em boa parte do século XIX.

A literatura do período inicial da Era Vitoriana voltava-se para a transmissão de valores ao público leitor. Certamente, Dickens foi o grande nome de um subtipo de romance, *the novel of purpose*, ou romance humanitário, que tinha um caráter evidentemente crítico das condições sociais da época e era ostensivamente didático. Talvez por ter nascido em uma classe social mais baixa, Dickens conhecia a fundo as mazelas causadas pelo materialismo vitoriano e as combatia veementemente. Entretanto, não praticava um realismo absoluto e, ao longo do tempo, a crítica viu em sua obra uma mesclagem de tendências, pois, ao mesmo

tempo em que buscava chamar atenção para os problemas sociais do seu tempo, o fazia com traços de humor e ironia, além de utilizar alguns elementos da literatura gótica, pela qual tinha grande apreço.

Muito embora a literatura gótica em sua vertente tradicional já tivesse caído em desuso por volta de 1820, as apropriações do gótico foram constantes em obras da primeira fase da literatura vitoriana, que se estendeu de 1830 a 1870 (SILVA M., 2005, p. 235), como *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë (1848) e *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens, e continuaram a ser produzidas nas décadas seguintes. Essa revitalização deu ao panorama literário vitoriano, dominado pelo Realismo/Naturalismo em sua segunda metade, um caráter dissonante, uma vez que, segundo Louis James (2006, p. 29), o “realismo” era uma preocupação central no romance do século XIX e refletia um interesse sem precedentes na natureza científica do mundo material.

A segunda metade do século XIX presenciou não apenas uma mudança na estratificação social, mas também no comportamento burguês, pois, no afã de conferir a si própria respeitabilidade, a classe média buscava manter um ideal de moralidade e autocontrole (JAMES, 2006, p. 19), que, de certo modo, se refletiu na literatura. George Eliot, Anthony Trollope e William Thackeray, além das irmãs Brontë, foram autores pertencentes à fase moralista (1830-1870) da Era Vitoriana.

Nesse cenário, a publicação de *A origem das espécies*, de Darwin, em 1859, abalou os alicerces das crenças religiosas, desafiando as interpretações cristãs do texto bíblico. Por volta da década de 1870, o darwinismo já havia vencido a batalha contra o fundamentalismo religioso e o crescente interesse nas descobertas científicas ajudara a moldar novas vertentes romanescas, bem como as obras de autores como Thomas Hardy, expoente do naturalismo inglês.

Segundo Nicholas Ruddick (2007), o *fin de siècle* foi um período que

viu uma crescente ansiedade cultural decorrente de certas consequências da revolução Darwiniana. [...] Embora o evolucionismo parecesse, a princípio, compatível com uma fé confiante no progresso e na perfeição humana, novos conjuntos de ansiedades, não mais amenizadas pela certeza da supervisão divina ou providencial, se intensificaram à medida que o século XIX se aproximava de seu fim³⁶ (RUDDICK, 2007, p. 190, tradução nossa).

³⁶ O texto em língua estrangeira é: [*The fin de siècle*] saw heightened cultural anxiety stemming from certain consequences of the Darwinian revolution. [...] Although evolutionism seemed at first to be compatible with a confident faith in progress and human perfectibility, new sets of anxieties, no longer assuaged by the certainty of divine or providential supervision, intensified as the nineteenth century approached its close (RUDDICK, 2007, p. 190).

É considerado uma época em que houve o surgimento de novos movimentos que se “afastaram de suas raízes vitorianas e se transformaram à luz das possibilidades culturais e políticas”³⁷ (MARSHALL, 2007, p. 5, tradução nossa), fazendo com que a arte se transformasse no meio pelo qual debates em relação às ansiedades e preocupações da sociedade ocorreriam.

Ainda de acordo com Ruddick (2007), “romancistas que queriam abordar questões sobre a natureza essencial e o destino do animal humano tendiam a criptografar suas ficções no modo fantástico”³⁸ (RUDDICK, 2007, p. 191, tradução nossa). No entanto, a própria arte se tornou “objeto de controvérsia” (MARSHALL, 2007, p. 5), especialmente com as vertentes estéticas denominadas Decadentismo e Esteticismo, ao apontar para um ideal de beleza em detrimento da transmissão de valores morais.

O impacto do darwinismo ensejou reações vigorosas, como a de Max Nordau, autor de *Degeneração*, publicado em 1893, para quem o progresso do século XIX começava a trabalhar contra si mesmo, podendo levar à degeneração do homem ao invés da evolução. Para Nordau, os decadentistas e simbolistas pareciam exibir os sintomas de uma doença e de degeneração, e, portanto, suas obras representavam um perigo real para o desenvolvimento da literatura saudável.

Ademais, essa época tão prolífera de novos meios de fazer literatura também proporcionou o retorno repaginado de outras vertentes literárias como o gótico. Assim, o final do século XIX na Inglaterra foi um período extremamente produtivo para a literatura e seu mercado, mas também se tornou um marco temporal, em que um conjunto de preocupações sociais, artísticas e morais invocaram o fim da velha ordem para que surgissem os desvios radicais.

Como dito anteriormente, as tentativas de enquadramento da obra de Arthur Machen têm se mostrado infrutíferas, pela falta de aderência completa a uma das vertentes literárias do fim do século. Entretanto, o entrelaçamento de algumas dessas tendências finiseculares na sua produção literária da última década do século XIX aponta na direção de um projeto estético. Para que possamos examinar os seis textos ficcionais que constituem o *corpus* desta dissertação é necessário abordar previamente as vertentes que, de algum modo, contribuíram para o desenvolvimento do estilo do autor.

³⁷ O texto em língua estrangeira é: “*developed away from their Victorian roots, and transformed them in the light of the cultural and political possibilities*” (MARSHALL, 2007, p. 5).

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “*In the fin de siècle Britain, then, novelists who wanted to address questions about essential nature and fate of the human animal tended to encrypt their fictions in the fantastic mode*” (RUDDICK, 2007, p. 191).

1.3 O gótico e seus desdobramentos

Para tratarmos do *revival* gótico que ocorreu no final do século XIX e exerceu forte influência na obra de Arthur Machen é preciso, primeiramente, apresentar o percurso realizado por esse gênero narrativo a partir de sua origem, para que se entenda melhor de que maneira o gótico se desdobrou e como seus elementos foram reavivados a fim de simbolizarem as novas preocupações sociais do *fin de siècle* vitoriano.

O gótico, etimologicamente, está associado ao vocábulo “*gothi*”, que designava os godos, tribos de origem germânica que se disseminaram por toda a Europa entre os séculos III e V D.C., culminando com a destruição do Império Romano e o início da Idade Média. De acordo com William Hughes (2013, p. 1), o termo era usado negativamente como sinônimo para barbarismo e vulgaridade, no entanto, teve sentidos e usos específicos em diferentes contextos.

Na pintura, o gótico se refere ao estilo dos últimos séculos da Idade Média, que se manifestou através de cenas e figuras religiosas do Novo Testamento, com bastante ênfase em Jesus Cristo e na Virgem Maria. As obras de arte se tornaram mais complexas nesse período com linhas curvas, detalhes minuciosos e refinados, o que provocou os artistas a buscarem novas maneiras de melhorar suas habilidades e técnicas de perspectiva e profundidade, gerando certa inclinação para o realismo nas pinturas³⁹.

Na arquitetura, o termo foi usado pela primeira vez pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574) para designar a estética medieval do século XII ao XVI, caracterizada por arcos pontiagudos, abóbadas em cruzarias, construções em meio arco e janelas em vitrais que eram consideradas bárbaras. “Vasari sugeriu que essa arquitetura era degradada, especialmente em comparação com a de sua própria época, que revivera a forma da antiguidade clássica” (CHAPUIS, 2002, n.p, tradução nossa)⁴⁰.

Na literatura, o gótico surgiu como gênero ficcional na metade do século XVIII, contrapondo o racionalismo Iluminista, e consistia em uma mistura de elementos contraditórios, “o antiquado em oposição ao moderno; o bárbaro em oposição ao civilizado; a

³⁹ Retirado da *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Gothic-art>>. Acesso em 24 de ago 2020.

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “*Vasari implied that this architecture was debased, especially compared to that of his own time, which had revived the forms of classical antiquity*” (CHAPUIS, 2002, n.p).

crueza em oposição à elegância; os velhos barões ingleses em oposição à elite cosmopolita; [...]”⁴¹ (PUNTER & BYRON, 2004, p. 8, tradução nossa).

O marco inicial da prosa de ficção gótica é *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764. Ao misturar visões fantasmagóricas e incidentes sobrenaturais, capazes de suscitar o medo, às intrigas e paixões humanas, Walpole criou um modelo que foi reproduzido em ficções góticas posteriores (SMITH, 2007, p. 3). O distanciamento temporal em relação ao mundo do leitor e a recorrência de uma atmosfera lúgubre, geralmente associada ao espaço labiríntico do castelo, com alçapões e passagens secretas, ou a ruínas, foi, talvez, um dos traços distintivos dessa primeira fase, invariavelmente associada à figura do nobre vilão tirano e à imagem da donzela perseguida.

Nesse período inicial surgem autores como Clara Reeve (1729-1807), que apresentou ao público um cenário tipicamente inglês em 1777 com a publicação de *The Old English Baron*, “*a gothic story*”, subtítulo apropriado de Walpole; William Beckford (1760-1844), que cria um cenário oriental e envereda pela seara da sensualidade associada à presença do mal em *Vathek* (1786); Matthew Lewis (1775-1818), que desafia a sociedade inglesa ao incorporar à atmosfera lúgubre o tema do estupro e do incesto, além de recorrer à presença do sobrenatural em *The Monk* (1796); e Ann Radcliffe (1764-1823), que narra a história um vilão aristocrata que se torna uma ameaça para a donzela heroína em *The Mysteries of Udolpho* (1794). Cada um a seu modo colaborou para a consolidação do gênero gótico, sobretudo Radcliffe, que introduziu o sobrenatural subjugado às explicações racionais, a solução narrativa conhecida como “*explained supernatural*”.

O enorme sucesso de público no fim do século XVIII fez com que houvesse uma proliferação de lançamentos no mesmo formato, visando ao atendimento mercadológico da demanda por literatura barata e sensacionalista (CUDDON, 1999, p. 357), ou seja, por literatura de massa, que, no entanto, teve curta duração, pois, em pouco mais de uma década, os romances góticos passaram a ser vistos como produto literário “obsoleto”, criticado em seus aspectos mais extravagantes. Mesmo com declínio do gótico como gênero, nas primeiras décadas do século XIX, ele não desapareceu, apenas se infiltrou subversivamente em outras formas de escrita, incluindo a poesia e o romance realista vitoriano (SMITH, 2007, p. 53).

Nesse contexto, surgiram os *penny dreadfuls*, também conhecidos como “*penny bloods*”, destinados ao entretenimento das massas. Consistiam em histórias de aventura com

⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “*the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; [...]*” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 8).

piratas, salteadores de estrada, ladrões, assassinos ou entidades sobrenaturais, e eram impressos em papel barato com uma ilustração preta e branca na capa e cerca de oito páginas, cujo preço (one penny - um centavo) era acessível às classes sociais mais baixas. Como cada história era publicada em sequência, era comum que membros da classe trabalhadora compartilhassem o custo da aquisição, passando os livretos de leitor a leitor. O primeiro *penny dreadful* foi publicado em 1836, sob o título de *Lives of the Most Notorious Highwaymen*, e entre os anos 1830 e 1860 o gênero já contava com mais de 100 editoras. A produção de *penny dreadfuls* começou a sofrer revezes quando, em 1895, o parlamento iniciou uma campanha contra esse tipo de literatura por considerá-la desmoralizante e com um caráter corruptor, associando-a, principalmente, a crimes cometidos por jovens.

Segundo alguns teóricos (HUGHES & BRANTLINGER, 2002; PYKETT, 2003), o *penny dreadful* é um precursor do romance de sensação — que atingiu o seu ápice nas décadas de 1860 e 1870 — com o qual, por vezes, se confunde. As narrativas sensacionalistas flertavam com a tradição do *Newgate Calendar* (PYKETT, 2003, p. 19), espécie de relato biográfico dos condenados à forca, que ainda circulava na primeira metade do século XIX, e contava com “temas e caracterizações góticas identificáveis, incluindo a presença de segredos ancestrais, conspiradores malévolos e insanidade”⁴² (SMITH, 2007, p. 72, tradução nossa). Segundo Laurence Talarach-Vielmas (2012, p. 40), os romances de sensação ofereceram aos seus leitores uma revisitação à história da evolução humana, usando o gótico como artifício para reescrever a materialidade do corpo humano nesses enredos.

Apesar de o gótico ser um gênero que ultrapassa barreiras nacionais, históricas e sociais, é possível identificar certas características que lhe conferem distinção, como o *locus horribilis*, o sobrenatural, a monstruosidade, o cientificismo, a internalização do mal e o excesso (PUNTER & BYRON, 2004; SMITH, 2007; BOTTING, 2005), que examinaremos em detalhe a seguir.

O *locus horribilis* é um dos principais elementos da literatura gótica. Na primeira fase do gótico, o cenário constitui-se de castelos medievais, com passagens e quartos secretos, calabouços, escadarias, corredores subterrâneos, entre outros, porém isolados e muitas vezes em ruínas. Segundo David Punter e Glennis Byron (2004),

Uma característica comum de muitos castelos Góticos é que eles parecem distorcer a percepção, causar algum deslizamento entre o que é natural e o que é feito pelo ser humano; eles agem como lentes não confiáveis pelas quais [...] podem emergir

⁴² O texto em língua estrangeira é: “relied upon identifiable Gothic themes and characterisations, including the presence of ancestral secrets, malevolent plotters, and insanity” (SMITH, 2007, p. 72).

terrores que anteriormente só eram percebidos em sonhos⁴³ (PUNTER & BYRON, 2004, p. 259-260, tradução nossa).

Muitas vezes esses cenários desempenham papéis centrais na história, aparecendo quase como um personagem, como pode ser visto em *A Queda da Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, e *O Castelo de Otranto* (1764), onde, no primeiro prefácio, Walpole afirma que o castelo existiu, usando um artifício literário para ludibriar os leitores quanto à veracidade da narrativa. O castelo na literatura gótica é visto como uma indicação de antiguidade, de uma época já passada, porém não esquecida. Ele “nos expõe diante de um excesso do poder patriarcal enquanto, ao mesmo tempo, nos mostra que mesmo os maiores monumentos da grandeza humana se tornam, ou talvez sempre tenham sido, ruínas”⁴⁴ (PUNTER & BYRON, 2004, p. 262, tradução nossa). Na visão de Júlio França (2017), os *loci horribiles* “são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante o espaço físico e social que habitam” (FRANÇA, 2017, p. 24-25).

A descrição minuciosa do cenário e de eventos, tais como ruídos e sons estranhos que acontecem à noite, vultos e aparições misteriosas, também colaboram para criar uma atmosfera de mistério e pavor, assim como a presença do sobrenatural na narrativa. O sobrenatural faz parte da história da humanidade desde os seus primórdios e, por isso, está presente em várias culturas, religiões e histórias de folclore. Nas obras góticas, ele geralmente se manifesta por meio de entidades poderosas no mundo material, sem que haja uma explicação racional para seu surgimento, pois está além do alcance da compreensão humana. De acordo com Clive Bloom (2009), “as criaturas e forças do sobrenatural têm habilidades específicas para transcender tanto tempo quanto espaço, atravessar a divisa entre vida e morte, se mover entre o invisível e o visível e viajar livremente entre o espiritual e o material”⁴⁵ (BLOOM, 2009, p. 241, tradução nossa).

⁴³ O texto em língua estrangeira é: “*A common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made; they act as unreliable lenses through which [...] may emerge terrors only previously apprehended in dream*” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 259-260).

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “*exposes us before an excess of patriarchal power, while at the same time it conveys to us that even the utmost monuments of human grandeur become, or perhaps always have been, ruins*” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 262).

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] *creatures and forces of the supernatural have the specific abilities to transcend both time and space, cross the divide between life and death, move between the invisible and the visible and travel freely within both the spiritual and material*” (BLOOM, 2009, p. 241).

A presença do sobrenatural não é uma condição indispensável à narrativa gótica, entretanto, é um tema bastante recorrente, pois de acordo com Jerrold Hogle (2002),

As ficções góticas geralmente brincam com e oscilam entre as leis terrestres da realidade convencional e as possibilidades do sobrenatural [...] geralmente levantando a possibilidade de que os limites entre esses dois tenham sido ultrapassados, pelo menos psicologicamente, mas também fisicamente ou ambos⁴⁶ (HOGLE, 2002, p. 3, tradução nossa).

O sobrenatural pode se manifestar de diversas formas, tanto por meio de perigo físico real e verificável quanto por meio de terrores psicológicos e ameaças inumanas. Como Mary Ellen Snodgrass (2005) explica, “o sobrenatural pode variar de espíritos gentis, talismãs e uma atmosfera misteriosa para *ghouls*, fantasmas, aparições, *poltergeists*, bruxas, assombrações, poderes sobrenaturais e demonstrações de feitiçaria”⁴⁷ (SNODGRASS, 2005, p. 329, tradução nossa). O fantasma se faz presente já no começo com Walpole com o espectro do antepassado de Manfredo saindo da pintura e caminhando pelo castelo.

Para Julia Briggs (2015), “as histórias de fantasmas constituem uma categoria especial do gótico e são parcialmente caracterizadas pelo fato de seus eventos sobrenaturais permanecerem inexplicados”⁴⁸ (BRIGGS, 2015, p. 177, tradução nossa). Ainda de acordo com a autora, o fantasma é geralmente representado por “um corpo não enterrado, uma vítima de assassinato ou algum outro segredo aparentemente enterrado em segurança no passado [que] retorna para assombrar o criminoso”⁴⁹ (BRIGGS, 2015, p. 177, tradução nossa).

Além de em *O Castelo de Otranto*, a figura do fantasma aparece também em *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens, ficção de cunho moralista, em que fantasmas natalinos do passado, presente e futuro conseguem provocar mudança no caráter de um senhor avarento; em *The Old Nurse's Story* (1852), de Elizabeth Gaskell, em que fantasmas de uma família permanecem no casarão onde um dia habitaram sem conseguirem se livrar de seu

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “*Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of supernatural [...] usually raising the possibility that the boundaries between them may have been crossed, at least psychologically but also physically or both*” (HOGLE, 2002, p. 3).

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “*the supernatural may vary from kindly spirits, talismans, and an eerie atmosphere to ghouls and ghosts, apparitions, poltergeists, witches, spooks, preternatural powers, and demonstrations of sorcery*” (SNODGRASS, 2005, p. 329).

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “*Ghost stories constitute a special category of the Gothic and are partly characterized by the fact that their supernatural events remain unexplained*” (BRIGGS, 2015, p. 177).

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “*an unburied corpse, a murder victim or some other secret apparently buried safely in the past [that] returns to haunt the perpetrator*” (BRIGGS, 2015, p. 177).

passado terrível; em *The Judge's House* (1891), de Bram Stoker, em que o espírito de um juiz volta para condenar à forca o novo habitante de sua casa, entre outras mais.

Smith (2007, p. 122) e Bloom (2015, p. 217) afirmam que desassossego e medo na relação entre os vivos e os mortos são a base para as histórias de fantasmas, enquanto Briggs (2015, p. 182) considera que a base são os impulsos primitivos e punitivos por vingança. Independentemente de qual seja o motivo primário para a aparição do fantasma nas narrativas, sua presença desafia as ordens naturais e racionais do mundo físico, assim como as monstruosidades, também muito presentes na literatura gótica.

Como uma faceta alegórica de fobias, violência e horror, a monstruosidade investe folclore com bichos-papões, *banshees*, lobisomens, lârnias, vampiros [...]. Expressando a propensão da natureza por estranheza e grotesco, os monstros perturbam a harmonia universal aparecendo retorcidos, deformados, superdimensionados ou desproporcionais⁵⁰ (SNODGRASS, 2005, p. 237, tradução nossa).

Diferentemente do vampiro, que se tornou um ser tanto de atração quanto repulsa, o monstro gera outro tipo de reação nos leitores. Segundo Punter & Byron (2004), os monstros são feitos de pedaços aleatórios e malcuidados.

Alternativamente, eles são incompletos, sem partes essenciais ou, como a hidra mitológica com suas muitas cabeças, grotescamente excessivas. No século XVIII, a aparência horrível do monstro começou a servir uma função cada vez mais moral. [...] Ao fornecer um aviso visível dos resultados do vício e insensatez os monstros promovem o comportamento virtuoso⁵¹ (PUNTER & BYRON, 2004, p. 263, tradução nossa).

Nessa mesma linha de raciocínio, Júlio França (2017) argumenta que os monstros são “a corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e sobretudo, dos medos de uma sociedade e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites” (FRANÇA, 2017, p. 37). Sejam esses limites naturais, humanos ou sociais, não devem ser cruzados de forma alguma.

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “*As an allegorical facet of phobias, violence, and horror, monstrosity invests folklore with boogeymen, banshees, werewolves, lamias, vampires [...]. Expressing nature's penchant for freakishness and grotesquerie, monsters disturb universal harmony by appearing gnarled, deformed, and oversized or out of proportion*” (SNODGRASS, 2005, p. 237).

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “*monsters are frequently constructed out of ill-assorted parts [...]. Alternatively, they are incomplete, lacking essential parts, or, like the mythological hydra with its many heads, grotesquely excessive. By the eighteenth century the horrific appearance of the monster had begun to serve an increasingly moral function. [...] By providing a visible warning of the results of vice and folly, monsters promote virtuous behavior*” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 263).

Franco Moretti (2007) afirma que o monstro é o contraponto do homem, pendendo para o lado negativo, pois “o homem é bem proporcionado, o monstro não; o homem é belo, o monstro, feio; o homem é bom, o monstro, mau. O monstro é o homem invertido, negado. Não tem existência autônoma; não pode nunca ser realmente livre nem ter futuro” (MORETTI, 2007, p. 110). A figura do monstro, apesar de estar presente em muitas obras, tem sua representação mais notável em *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, que introduz a criatura como uma “combinação de estranhos pedaços somáticos costurados a partir de uma comunidade de cadáveres” (COHEN, 2000, p. 40).

Outro elemento importante para a literatura gótica é o excesso. Fred Botting (2005) afirma que o gótico é a arte do excesso, fazendo com que a imaginação e emoção superem a razão em obras que parecem promover vícios e violência, dando liberdade às ambições e desejos sexuais considerados imorais. Esses excessos “transgrediam os limites adequados da estética assim como a ordem social no transbordamento de emoções que enfraqueceram as fronteiras da vida e ficção, fantasia e realidade”⁵² (BOTTING, 2005, p. 3, tradução nossa). As obras góticas afetavam mais o lado emocional do que o racional dos leitores, inquietando-os com eventos estranhos, ao invés de informá-los sobre a moral e costumes da sociedade como muitas outras da primeira metade do século faziam.

A natureza hiperbólica do gótico o aproxima do conceito de “sublime” (BURKE, 1993), que, no século XVIII, passou a indicar uma categoria estética que se distinguia do belo e do pitoresco, provocando reações em que a sensibilidade se voltava para o extraordinário. Por causa também da grande influência das peças melodramáticas, a literatura gótica uniu seu excesso de emoções às principais formas de demonstração do melodrama, que são “a mão trêmula ao coração quando chocado; a mordida exagerada no lábio quando confuso; o retorcer de mãos quando preocupado”⁵³. Todas essas imagens são utilizadas como forma de aprofundar o excesso emocional vivido pelas personagens.

Por fim, uma das principais características do gótico é o retorno do passado no presente. Para Hughes (2013), as “visões do passado eram frequentemente deslocamentos do presente, e suas representações de superstição incorporavam as tensões de uma época

⁵² O texto em língua estrangeira é: “*transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality*” (BOTTING, 2005, p. 3).

⁵³ Retirado do site <<https://www.shmoop.com/gothic-literature/melodrama-sensationalism-charactersitic.html>> Acesso em: 25 jul. 2018. Tradução nossa.

supostamente tornada ordenada e racional pelo Iluminismo filosófico”⁵⁴ (HUGHES, 2013, p. 1, tradução nossa). França (2016) explica que os constantes avanços no estilo de vida do século XVIII provocaram um rompimento entre os tempos históricos e, por isso, os acontecimentos “do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2016, p. 2492).

Snodgrass (2005, p. 157-158) considera que o auge da produção gótica aconteceu em 1810, tendo seu declínio na década seguinte devido à saturação da produção, à complexidade e à previsibilidade dos enredos.

1.3.1 *Gothic Revival*

O final do século XIX foi terreno profícuo para o reavivamento do gótico. De acordo com Andrew Smith e William Hughes (2012) o “gótico do *fin-de-siècle* representa compromissos específicos com a ciência, arte e degeneração e, portanto, pode ser identificado como uma expressão separada [...] de um gótico vitoriano tardio”⁵⁵ (SMITH & HUGHES, 2012, p. 3, tradução nossa).

Punter & Byron (2004, p. 39) afirmam que, por ser considerado um gênero que reemerge em tempos de crise cultural, o gótico negocia as ansiedades de um período. Dessa forma, os elementos góticos tradicionais são reavivados para expressar os problemas vividos pela sociedade.

O crescimento exacerbado dos centros urbanos em consequência da Revolução Industrial fez surgir um novo *locus horribilis*: a cidade (PUNTER & BYRON, 2004, p. 21) e, diferentemente de sua versão original, o gótico vitoriano foi marcado “principalmente pela domesticação das figuras góticas, espaços e temas: os horrores se tornaram explicitamente

⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “*visions of the past were frequently displacements of the present, and its depictions of superstition embodied the tensions of an age supposedly rendered ordered and rational by philosophical Enlightenment*” (HUGHES, 2013, p. 1).

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “*fin-de-siècle Gothic represents specific engagements with science, art and degeneration and so can be identified as a separate [...] expression of a late Victorian Gothic*” (SMITH & HUGHES, 2012, p. 3).

localizados dentro do mundo do leitor contemporâneo”⁵⁶ (PUNTER & BYRON, 2004, p. 26, tradução nossa), acarretando na troca das ruínas do passado por cenários urbanos ingleses. Se, por um lado, o gótico se torna mais realista, o real também se torna mais próximo de um pesadelo gótico (KILLEEN, 2009, p. 18-19 *apud* SMITH & HUGHES, 2012, p. 4-5, tradução nossa).

O reavivamento do gótico permitiu que os autores criassem um mundo ficcional que se equiparava ao mundo real, a fim de provocar instabilidade e medo por meio da inserção do insólito na narrativa.

As mudanças no pensamento e organização social finiseculares influenciaram a maneira como a sociedade lidava com questões como a loucura, crueldade, violência, crime e outras questões mais que estavam surgindo,

Como se, depois de um longo período de racionalismo e aparente estabilidade mental, espiritual e psicológica, a redescoberta de ‘velhos mundos’ e, mais especialmente, a redescoberta do mundo da maldade sobrenatural ou quase sobrenatural teve um efeito de rompimento e catarse. Uma sacola inteira de truques foi aberta, uma verdadeira Caixa de Pandora. De dentro saíram demônios, feiticeiros, mágicos e bruxas, *trolls*, *hobgoblins*, lobisomens, vampiros, *doppelgängers* [...]”⁵⁷ (CUDDON, 1999, p. 359, tradução nossa).

A par disso, nesse período, temas antes tidos como “proibidos” ou “imorais”, como ocultismo, misticismo, paganismo e pactos diabólicos, passaram a ser explorados mais intensamente e utilizados para instaurar o medo e ensejar a reflexão, como fizeram alguns autores como Algernon Blackwood (1869-1951), William Hope Hodgson (1877-1918) e o próprio Arthur Machen.

Paralelamente, e ainda na esteira do reavivamento do gótico, também surgiram outros tipos de narrativa em que eventos considerados sobrenaturais eram desmistificados por uma explicação lógica e racional, fazendo com que a ciência se tornasse um novo espaço para o desenvolvimento de outros medos, mais psicológicos e centrados no instinto animal do homem, o que tornou populares obras como a coletânea *The Adventures of Sherlock Holmes*

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “*primarily by the domestication of Gothic figures, spaces and themes: horrors become explicitly located within the world of the contemporary reader*” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 26).

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “*It is as if, after a long period of rationalism and apparent mental, spiritual and psychological stability, the rediscovery of the world of supernatural or quasi-supernatural evil, had a strong disruptive and purgative effect. A whole bag of tricks was opened up, a veritable Pandora’s box. Out of it came devils, wizards, magicians and witches, trolls, hobgoblins, werewolves, vampires, doppelgängers [...]*” (CUDDON, 1999, p. 359).

(1892), de Sir Arthur Conan Doyle, ajudando a propagar a figura do detetive que soluciona casos aparentemente impossíveis usando o raciocínio lógico e deduções.

A ansiedade e o medo causados pelos avanços científicos que já haviam sido tematizados por autores como Mary Shelley, em *Frankenstein*, no início do século XIX, são incorporados à ficção vitoriana finissecular (BOTTING, 2005, p. 8), unindo o oculto e crenças do passado à prática da ciência contemporânea. Dessa forma, são retomadas as representações de cientistas e médicos que manipulavam poções e faziam experimentos baseados na observação empírica, com intuito de ultrapassar os limites humanos e criar algo maior do que a natureza.

A ciência, nesses casos, não é usada como artifício para beneficiar a humanidade e acaba provocando algum desequilíbrio no mundo natural, trazendo consequências terríveis. Jenny B. Taylor (2007) mostra que “o cientista volta suas investigações para o interior no gótico do *fin de siècle*, usando a linguagem de ambas vivissecção e química, e tornando o laboratório a arena para um novo tipo de introspecção”⁵⁸ (TAYLOR, 2007, p. 17, tradução nossa), como é possível ver em obras como *The Island of Dr. Moreau*, de H.G. Wells (1896), cujo cientista “explicitamente usa vivissecção (mal sucedida, no fim das contas) para transformar animais em novos tipos de sujeitos humanos”⁵⁹ (TAYLOR, 2007, p. 17, tradução nossa), e na novela de Arthur Machen, *O Grande Deus Pã* (1894), cuja narrativa gira em torno de um “experimento neurológico feito por um certo Dr. Raymond, na certeza de que, ao fazê-lo, proporcionaria à jovem Mary, que serve de cobaia, um vislumbre do mundo espiritual, ao que denominava ‘a visão do Grande Deus Pã’” (CARREIRA, 2017b, p. 92).

O medo da degeneração da raça humana e da decadência nacional, social e psicológica, decorrente do darwinismo, aliado ao receio de contaminação com o Outro, gerado pela expansão imperialista britânica, fez com que esses temores aflorassem por meio desse *gothic revival*. Uma das formas de eclosão desses medos foi a representação do duplo na literatura gótica vitoriana, que se manifesta não em um nível teológico, mas no âmbito das estruturas psicológicas e sociais (SMITH, 2007, p. 94). Por meio desse novo foco na psicologia, uma versão secularizada da monstrosidade começa a aparecer. Os monstros góticos não são mais figuras de perigo manifestadas externamente; eles agora são

⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “*the scientist turns his investigations inwards in fin de siècle gothic, using the language of both vivisection and chemistry and making the laboratory the arena for a new kind of introspection*” (TAYLOR, 2007, p. 17).

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “*explicitly uses vivisection (ultimately unsuccessful) to transform animals into new kinds of human subjects*” (TAYLOR, 2007, p. 17).

internalizados, produtos da maldade humana. A “clara indicação da internalização do mal”⁶⁰ (SMITH, 2007, p. 94) culmina na figura do duplo, ou *doppelgänger*, termo cunhado pelo autor romântico alemão Jean Paul Richter (1763-1825) no romance *Siebenkäs* (1796), e popularizado por E.T.A Hoffmann em *The Devil’s Elixir* (1815).

Na literatura gótica, o duplo aparece “como uma consequência da crença científica de que há certa dualidade interna em cada ser humano”⁶¹ (JÜNGER, 2008, p. 8, tradução nossa). Snodgrass (2005) afirma que “o motivo do *doppelgänger* tipicamente descreve um duplo que é a duplicata e a antítese do original”⁶² (SNODGRASS, 2005, p. 84, tradução nossa). A utilização da imagem do duplo pode ser vista em narrativas como *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, possivelmente a obra mais conhecida sobre o tema. Stevenson apresenta o *doppelgänger* como forma de libertação contra a repressão social, indicando que a raiz do mal que assombra a sociedade talvez esteja dentro do próprio homem. Sobre a obra de Stevenson, Smith (2007) afirma que

a sugestão de que a civilização não pode ser totalmente confiada porque abriga descontentamentos e está sob ameaça de prazeres viscerais que escondem-se debaixo da superfície (e que sempre ameaçam rasgar tal superfície) é um aspecto chave de como as imagens do duplo são representadas em *Jekyll and Hyde* de Stevenson⁶³ (SMITH, 2007, p. 100, tradução nossa).

Essas foram as modificações implementadas nos elementos góticos tradicionais para que pudessem expressar os sentimentos e ansiedades das décadas finais da sociedade vitoriana. Apesar de o *revival* do gótico ter sido uma das várias vertentes em vigor no *fin de siècle*, não foi a única a influenciar Arthur Machen na construção de seu estilo literário.

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “clear indication of the internalization of evil” (SMITH, 2007, p. 94).

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “as a consequence of the scientific belief that there is a certain inner duality in every human being”. (JÜNGER, 2008, p. 8).

⁶² O texto em língua estrangeira é: “The *doppelgänger* motif typically depicts a double who is both duplicate and antithesis of the original” (SNODGRASS, 2005, p. 84).

⁶³ O texto em língua estrangeira é: “The suggestion that civilization cannot quite be trusted because it harbours discontents and is under threat by visceral pleasures which lurk beneath its surface (and which always threaten to tear such a surface apart), is a key aspect of how images of doubling are represented in Stevenson’s *Jekyll and Hyde*” (SMITH, 2007, p. 100).

1.4 Decadentismo

Os problemas gerados pelo cenário da Revolução Industrial e pela complexidade de um mundo em mudança provocaram instabilidade, angústia e desilusão. “O desenvolvimento técnico e industrial não recriara o paraíso terrestre, mas gerara uma população miserável, desiludida, sem esperanças de uma melhoria nas condições da existência” (MUCCI, 1994, p. 28). Sendo assim, o sentimento que pairava no *fin de siècle* era equivalente ao “desespero impotente de um homem doente que se sente morrendo aos centímetros no meio de uma natureza eternamente viva que floresce insolentemente para sempre.”⁶⁴ (NORDAU, 1895, p. 3, tradução nossa), pois o fim do século não era só cronológico, era cultural e social também (WEIR, 1995, p. xvi).

Como relata Jean Pierrot (1981), “os últimos vinte anos do século XIX realmente viram o aumento constante de uma onda de melancolia ainda mais intensa do que aquela que caracterizou as mentes e as palavras da era romântica”⁶⁵ (PIERROT, 1981, p. 45, tradução nossa). Por causa do darwinismo e dos avanços científicos que culminaram na perda da crença religiosa, eclodiram questionamentos em relação ao ser humano, o que levou ao pessimismo e sentimento decadente. Ainda de acordo com Pierrot (1981, p. 46), a melancolia existente no período decadente provinha desse tema da degeneração da raça.

O Decadentismo, no século XIX, surgiu então como uma corrente que objetivava a dissolução das certezas absolutas estabelecidas pela ciência, como transgressão das prescrições lógicas do pensamento por meio da busca de novas experiências e sensações e da exploração da imaginação sensual. A abordagem decadentista era de “uma atitude de total rejeição da vida, condenação absoluta da existência”⁶⁶ (PIERROT, 1981, p. 63, tradução nossa). Ao rejeitar o caráter utilitário dos valores sociais e contrapor-se ao realismo e ao naturalismo, “o decadentista procurou elaborar uma nova *imago mundi*, um novo mundo criado na arte e pela arte, lugar de refúgio de sua angústia metafísica” (MUCCI, 1994, p. 31), dando ênfase ao artificialismo, ao misticismo e ao sobrenaturalismo, pois “A desumanização

⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “*impotent despair of a sick man, who feels himself dying by inches in the midst of an eternally living nature blooming insolently for ever*” (NORDAU, 1895, p. 3).

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “*the last twenty years of the nineteenth century did indeed see the steady rise of a wave of melancholy even more intense than that which had characterized the minds and words of the romantic era*” (PIERROT, 1977, p. 45).

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “*an attitude of total rejection of life, absolute condemnation of existence*” (PIERROT, 1981, p. 63).

da civilização positivista empurrou o artista na direção do transcendental, do divino, do esotérico...” (MUCCI, 1994, p. 31).

Segundo Pierrot (1981), “a decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que surgiram durante as duas últimas décadas do século XIX”⁶⁷ (PIERROT, 1981, p. 7, tradução nossa). A origem desse movimento se reporta ao modo pejorativo como era designado um grupo de jovens intelectuais franceses que compartilhava uma visão pessimista do mundo, bem como uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas e extravagantes da existência. Fernando Monteiro de Barros Jr. (2009, p. 17-18) argumenta que o *spleen* e o tom profanador de Baudelaire fizeram com que o poeta fosse considerado o precursor do Decadentismo, conforme afirma Anatole Baju, em “Manifesto decadente” (1888).

Latuf Mucci se refere ao Decadentismo como a “última flor do mal do esteticismo, [...] que nomeava uma nova sensibilidade e se erguia em nome da arte pura, contra todos os valores extra-estéticos: morais, políticos, sociais e intelectuais” (MUCCI, 1996, p. 17).

Segundo Denisoff (2007, p. 32), o Decadentismo ganhou forças graças à percepção de progresso em relação à vida na cultura ocidental, em que nascer e crescer é visto como aspectos positivos enquanto decair e morrer são aspectos negativos, sendo que todos esses fazem parte do ciclo inevitável da vida e não deveriam ser categorizados dessa maneira. Por isso, essa estética não só abordou a decadência e morte, como “também desafiou outras falsas normatizações, como a importância fundamental do modelo familiar de classe média, o progresso industrial e uma base moral comum para a beleza e o significado da vida”⁶⁸ (DENISOFF, 2007, p. 32, tradução nossa).

O termo “decadente” passou a ser usado para descrever uma “sociedade em decomposição, caindo de um estado de saúde e prosperidade para um estado de ruína física e ética”⁶⁹ (DENISOFF, 2007, p. 33, tradução nossa) após a publicação do artigo “*Théorie de La Décadence*”, de Paul Bourget (1881), que tinha como enfoque o pessimismo e a decadência na obra de Baudelaire. Como explica Denisoff (2007), “No final do século, as pessoas

⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “*decadence constitutes the common denominator of all the literary trends that emerged during the last two decades of the nineteenth century*” (PIERROT, 1981, p. 7).

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “*also challenged other false normativisations such as the fundamental importance of the middle-class family model, industrial progress and a common moral basis to beauty and the meaning of life*” (DENISOFF, 2007, p. 32).

⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “*society as it decayed, falling from a state of health and prosperity to one of physical and ethical ruin*” (DENISOFF, 2007, p. 33).

estavam usando os termos ‘decadente’ e ‘estético’ para condenar quase qualquer obra de arte que exibisse inovações na filosofia, assunto ou estilo estéticos”⁷⁰ (DENISOFF, 2007, p. 31, tradução nossa). Cinco anos depois, em 1886, a revista *Le Décadent* incumbiu-se de definir as características do Decadentismo. Pierrot (1981) afirma que fazem parte das características da estética decadente uma “concepção um tanto pessimista da existência humana”⁷¹ (PIERROT, 1981, p. 9, tradução nossa); a rejeição da natureza e das leis biológicas; a evasão do convívio em sociedade a fim de buscar o mundo interior e “as realidades do inconsciente”⁷² (PIERROT, 1981, p. 10, tradução nossa); a tentativa de “escapar do tédio e da banalidade da vida cotidiana através de refinamentos requintados da sensação”⁷³ (PIERROT, 1981, p. 10, tradução nossa); e a preferência pelas civilizações passadas, pois os artistas decadentes “desviam o olhar para certas épocas passadas favoritas e prestigiadas, como a da decadência romana ou a lendária Bizâncio”⁷⁴ (PIERROT, 1981, p. 10, tradução nossa).

De acordo com David Weir, em “*Decadence and the Making of Modernism*” (1995), o final do século XIX foi visto como o declínio de um período que outrora fora grandioso, e isso fez com que os pensamentos e sentimentos decadentes que pairavam influenciassem fortemente o novo tipo de produção literária ficcional que surgia, pois, para o autor, a “decadência ocasiona um afastamento da expressão literária precedente, porque a decadência como conceito e o romance como forma não podem ser totalmente conciliados: a novidade torna-se necessária, a imitação não é mais suficiente”⁷⁵ (WEIR, 1995, p. 18, tradução nossa).

Dessa forma, os autores decadentes “procuraram escapar da banalidade e redundância da cultura produtivista na criação de novas experiências por meio de artifícios e

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “*By the century’s end, people were using the terms ‘decadent’ and ‘aesthetic’ to condemn almost any artwork that displayed innovations in aesthetic philosophy, subject or style*” (DENISOFF, 2007, p. 31).

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “*somewhat pessimistic conception of human existence*” (PIERROT, 1981, p. 9).

⁷² O texto em língua estrangeira é: “*the realities of the unconscious*” (PIERROT, 1981, p. 10).

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “*to seek for escape from the boredom and banality of everyday life through exquisite refinements of sensation*” (PIERROT, 1981, p. 10).

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “*turn their gaze backward toward certain favored and prestigious past eras, such as that of the Roman decadence or legendary Byzantium*” (PIERROT, 1981, p. 10).

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “*decadence occasions a turning away from preceding literary expression, because decadence as a concept and the novel as a form cannot be fully reconciled: newness becomes necessary, imitation no longer suffices*” (WEIR, 1995, p. 18).

experimentações”⁷⁶ (DENISOFF, 2007, p. 36, tradução nossa). Como elucida Pierrot (1981), devido a essas novas experiências e à aproximação do Decadentismo com o subjetivismo e idealismo, os artistas, já não mais querendo criar obras que seriam meras representações da vida banal cotidiana, “defenderam o retorno aos poderes da imaginação, auxiliado por um refinamento das sensações, pelos sonhos, pelas drogas, pelas lendas ou pelo uso do artificial em várias formas”⁷⁷ (PIERROT, 1981, p. 78, tradução nossa).

Assim, por causa do idealismo, o campo literário no final do século já começava a apresentar “uma variedade de tendências, ora se separando, ora se cruzando e se sobrepondo, de acordo com a personalidade individual de cada escritor”⁷⁸ (PIERROT, 1977, p. 73, tradução nossa). Por conseguinte, os autores decadentes desenvolveram uma maior preocupação com o estilo, com a arte da narrativa e a subjetividade.

Considerada a principal obra do Decadentismo por muitos críticos, *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans demonstra com clareza essa nova estética literária, que apresentou um novo personagem: o herói do final do século. “Tédio, melancolia, desilusão, desânimo, foram os efeitos desse pessimismo na sensibilidade decadente e também os elementos essenciais na composição do herói do fin-de-siècle”⁷⁹ (PIERROT, 1981, p. 60, tradução nossa). Desse busca de maneiras artificiais, artísticas, estéticas e até grotescas acabar com o tédio e com a falta de esperança que estão entranhados em sua vida, porém não consegue. *À Rebours* foi divulgada como uma obra sem enredo, pois os capítulos podem ser lidos separadamente, traço da narrativa fragmentada decadente, além de contar com uma escrita extremamente rebuscada com uso excessivo de vocabulário técnico e específico, o que muitas vezes dificulta sua leitura.

À Rebours não é apenas uma síntese de todos os temas intelectuais que constituíam a estética decadente, mas também um relato clínico de uma neurose progressiva, cujas

⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “*sought to escape from the banality and redundancy of the productivist culture in the creation of new experiences through artifice and experimentation*” (DENISOFF, 2007, p. 36).

⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “*advocated a return to the powers of the imagination, aided by a refinement of sensations, by dreams, by drugs, by legends, or by use of the artificial in various forms*” (PIERROT, 1981, p. 78).

⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “*a variety of trends, sometimes parting company with one another, sometimes intersecting and overlapping, according to the individual personality of each writer*” (PIERROT, 1981, p. 73).

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “*Boredom, melancholy, disillusion, discouragement, such were the effects of this pessimism on the decadent sensibility, and also the essential elements in the makeup of the fin-de-siècle hero*” (PIERROT, 1981, p. 60).

várias fases, da simples anemia às várias formas de alucinação, são minuciosamente registradas⁸⁰ (PIERROT, 1981, p. 62, tradução nossa).

Outra figura muito presente no final do século XIX é o dândi, e embora não haja “uma relação direta entre o Dandismo e o Decadentismo”, segundo Enéias Farias Tavares (2016, p. 81), é possível traçar pontos de convergência “entre os ideais decadentistas e os caracteres de definição do dândi” (TAVARES, 2016, p. 81). Weir afirma que “o gosto decadente pela artificialidade encontra considerável precedência no Dandismo da Inglaterra no início do século XIX”⁸¹ (WEIR, 1995, p. 61), fazendo com que o dândi se tornasse um grande representante da estética decadentista. A valorização da excentricidade, da aparência, aliada a um caráter transgressor e a uma significativa dose de tédio, fazia com que o dândi, socialmente amoral e artisticamente requintado, fizesse de si mesmo um templo da extravagância, correspondendo à materialização do Decadentismo enquanto conceito. Nas palavras de Baudelaire, “o dândi deve procurar ser ininterruptamente sublime. Mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho” (BAUDELAIRE, 1995, p. 526).

[...] diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão em diferentes formas de escapismo. O dândi substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo ou pelo satanismo como que se contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como consequência dos tempos em que ele vive. Neste sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo da transgressão decorrente da artificialidade que o cerca (LEVIN, 1996, p. 40 *apud* TAVARES, 2016, p. 81-82).

Na Inglaterra, Oscar Wilde exerceu influência idêntica à de Baudelaire na França, tornando-se o exemplo vivo do dandismo em solo inglês:

o dandismo que encontramos em Oscar Wilde, que se constrói como obra de arte, com detalhados movimentos que o aproximavam de um ideal de beleza caracterizado pelo transbordamento gerou diversas subversões, tanto nos parâmetros comportamentais, como na própria literatura, artificializando o real. O complexo ideológico do dândi faz-se, em Oscar Wilde, uma potência incapaz de ser medida. Refletindo todo um conjunto cênico, o poeta irlandês escreve, fala, veste-se, pensa, atua como dândi (GASPARELLI JR, 2011, p. 2)

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “*À Rebours is not only a synthesis of all the intellectual themes that constituted the decadent esthetic, but it is also a clinical account of a progressive neurosis, the various phases of which, from simple anemia to various forms of hallucination, are minutely chronicled*” (PIERROT, 1981, p. 62).

⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “*the decadent taste for artificiality finds considerable precedence in the dandyism of early nineteenth-century England*” (WEIR, 1995, p. 61).

Em “O Decadentismo e sua face esteta: uma (a)moralidade libertária”, Kellen Cristina Rodrigues (2009), argumenta que Wilde deve ser posicionado em um campo literário esteta-decadentista, tal o diálogo de sua obra com ambos os movimentos, que possuíam certa distinção na Inglaterra, diferentemente da França. *The Picture of Dorian Gray* é um exemplo desse diálogo, pois, ao mesmo tempo em que defende os princípios do Esteticismo - o primado dos valores estéticos; a inseparabilidade entre arte e beleza -, contém características do Decadentismo, como a elevação da arte sobre a natureza. Weir (1995, p. 109) aponta que Dorian Gray é para Basil, o artista, o símbolo de uma nova escola de arte que busca a harmonia entre alma e corpo, enquanto para Lord Henry, o esteta, ele é um símbolo do novo hedonismo, que busca sensações e prazeres. “Arte é, portanto, uma força corruptora, dividindo ao invés de unificar a realidade. A elevação decadente da arte sobre a natureza é também aliada ao tema da degradação moral”⁸² (WEIR, 1995, p. 109, tradução nossa).

Além do dândi, outra figura de destaque no Decadentismo é Salomé, ou seja, a *femme fatale*. Para os autores do Decadentismo, a mulher que cumpria rigorosamente o seu papel social de esposa e mãe era abominável:

A mulher é o oposto do dândi.
 Deve, pois, nos causar repulsa.
 A mulher tem fome e quer comer— sede, e quer beber (...)
 No cio quer ser comida.
 A mulher é natural, isso é abominável.
 Por isso mesmo ela é sempre vulgar, o oposto do dândi.
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 525)

A *femme fatale* surge como uma imagem prototípica, dotada de uma beleza e de uma voluptuosidade orgiástica. “Os arquétipos daimônicos da mulher, que enchem a mitologia mundial, representam a incontrolável proximidade da natureza. [...] A imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem” (PAGLIA, 1992, p. 24). Ela é cultuada pelo protagonista do livro *À rebours*, e na obra de Arthur Machen, mais especificamente em *O Grande Deus Pã*, a imagem da *femme fatale* está presente por meio da personagem Helen Vaughan, muito embora o autor não possa ser objetivamente filiado ao movimento decadentista.

Em suma, o Decadentismo foi uma corrente estética finissecular que contribuiu para distanciar e dissociar a arte do papel de sempre representar a natureza e a vida social cotidiana

⁸² O texto em língua estrangeira é: “Art is therefore a corruptive force, dividing rather than unifying reality. The decadent elevation of art over nature is thus allied to the theme of moral degradation” (WEIR, 1995, p. 109).

com verossimilhança, fazendo com que uma nova forma de escrita e uma nova forma de percepção estética modificasse a produção literária do final do século XIX.

1.5 O horror sobrenatural

Alguns teóricos têm buscado estabelecer uma diferença entre literatura de terror e horror. De maneira geral, aceita-se que o terror seria uma sensação especulativa enquanto o horror seria mais sensorial. Para Noël Carroll (1999), o terror lida com o imaginário, já o horror gera sensação de repulsa. Ann Radcliffe aponta que “Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 2018, p. 82). Stephen King, por sua vez, em seu livro não ficcional chamado *Dança Macabra*, explica que o terror lida com crenças e instintos humanos e por isso seria um tipo de sensação mais minuciosa e precisa do que o horror, pois o monstro ficcional não se manifesta fisicamente, apenas existe no imaginário do leitor. Dessa forma, o terror é visto como

uma emoção gerada por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa, isto é, por aquelas especulações desconfortáveis que o leitor precisa fazer diante do que a narrativa não diz – ou das coisas que não aconteceram e poderiam ter acontecido (KING, 1983, p. 21-22 *apud* FRANÇA, 2008, p. 6).

Já o horror refere-se a “uma percepção mista, provocada pelo entendimento de que algo está ‘fisicamente errado’ (KING, 1983, p. 21-22 *apud* FRANÇA, 2008, p. 7)”, o que provoca o medo. Para King, o horror seria menos sofisticado do que o terror por não afetar tanto o cognitivo dos leitores, pois o monstro de fato aparece na narrativa e é descrito. No entanto, mesmo não afetando o imaginário, o horror consegue provocar uma reação física, geralmente a de repulsa diante do monstro. Sendo assim, por entendermos que a literatura de terror foca mais no campo imaginário do leitor e por sabermos que as obras iniciais de Machen no final do século XIX tendem para o lado sensorial, nosso foco será, então, na literatura de horror.

O horror como gênero “começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra” (CARROLL, 1999, p. 28), indo de encontro ao Iluminismo, que “tornou possível o tipo de

concepção da natureza ou o tipo de cosmologia necessário para criar um sentimento de horror” (CARROLL, 1999, p. 81). Para Carroll, o horror que sentimos lendo uma história não é o mesmo tipo de horror que sentimos na vida real diante de algo que possa colocar em ameaça a nossa segurança e bem-estar. De acordo com o teórico, o primeiro tipo de horror é chamado de horror artístico enquanto o segundo é denominado horror natural. Nesse sentido, o horror artístico vai existir apenas com a função de causar efeitos emocionais nos leitores, e esses efeitos podem ser os mais variados como repulsa, ânsia, desespero, etc., porém todos em relação a uma narrativa específica construída exatamente para isso. Segundo Xavier Aldana Reyes (2016), a ficção de horror pode ser entendida como

a literatura que busca ativamente e predominantemente criar um sentimento generalizado de desconforto e que, consistentemente, embora nem sempre necessariamente com sucesso, tenta despertar as emoções e sensações que normalmente atribuímos a sentir-nos ameaçados⁸³ (REYES, 2016, p. 10, tradução nossa).

Reyes (2016, p. 8) lista uma série de personagens e criaturas que geralmente associamos à literatura de horror, como espíritos, cientistas loucos, lobisomens, vampiros, mutantes, assim como cenários típicos de castelos, construções assombradas ou em ruínas, cemitérios, etc., porém, conforme afirma o autor, esses elementos não são suficientes para garantir a existência do gênero. Dessa forma, para os fins desse trabalho, consideraremos como ponto de partida a teoria de Carroll (1999), em que o ponto central para uma história ser considerada de horror é a presença do monstro. “[...] minha definição de horror implica uma referência essencial a uma entidade, um monstro, que, portanto, constitui o objeto particular da emoção do horror artístico” (CARROLL, 1999, p. 62). No entanto, não basta apenas que uma monstruosidade esteja presente para que a narrativa seja considerada de horror, pois os contos de fada possuem personagens monstruosas e não são considerados literatura de horror. Por isso, Carroll explica:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural (CARROLL, 1999, p. 31).

⁸³ O texto em língua estrangeira é: *“the literature that actively, and predominantly, seeks to create a pervasive feeling of unease and which, consistently, although not necessarily always successfully, attempts to arouse the emotions and sensations we would normally ascribe to feeling under threat”* (REYES, 2016, p. 10).

Assim, dependendo de como a personagem da história reage em relação ao monstro, a narrativa pode ou não ser categorizada como literatura de horror, pois

a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo, etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante (CARROLL, 1999, p. 39).

Os monstros também causam arrepios e outras sensações como tremores, suor, paralisia, calafrio etc., além da repugnância, pois são tanto ameaçadores quanto impuros. Carroll explica que “Se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância” (CARROLL, 1999, p. 45), dessa forma, só podemos ser horrorizados, segundo o autor, por um monstro que cumpra esses requisitos.

Além de serem impuros e repugnantes, os “monstros de horror” (CARROLL, 1999, p. 77) também são inconcebíveis e indescritíveis. Por isso a linguagem falha na descrição dos monstros e, na maioria das vezes, as monstruosidades são referenciadas como “isso” ou “algo”, pois fogem à compreensão da personagem, que não consegue classificá-la.

[Os monstros] são antinaturais relativamente a um esquema conceitual da natureza. Eles não se encaixam no esquema, violam o esquema. Assim, os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores. São ameaças ao saber comum. Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, mas também tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc., pois esses monstros são, em certo sentido, desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura (CARROLL, 1999, p. 53).

Reyes (2016) acrescenta que “um número significativo de histórias de horror deixa seus monstros relativamente inexplicáveis ou vagos [...], a sugestão costuma ser suficiente para provocar sentimentos de medo”⁸⁴ (REYES, 2016, p. 10, tradução nossa), que é o foco principal dessa literatura. Para alcançar seu objetivo, o autor de horror faz uso de certos recursos para criar a monstruosidade, como unir duas categorias distintas em um só ser (vivo/morto, natural/sobrenatural, homem/animal, etc.) para gerar a sensação de perigo

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “a significant number of horror stories leave their monsters relatively unexplained or vague [...], suggestion is often enough to ignite fearful feelings” (REYES, 2016, p. 10).

advinda de algo transgressor que irá balançar as fronteiras entre conhecido e desconhecido. Na literatura de horror, “o inominável, aquilo que não podemos entender ou colocar em palavras, torna-se a fonte do medo”⁸⁵ (REYES, 2016, p. 9, tradução nossa).

Ademais, os monstros, além de perigosos, impossíveis de se conceber e de se descrever, devem ser também letais. Para isso, “Basta que ele mate e mutile. O monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente. Pode destruir a identidade das pessoas [...], procurar destruir a ordem moral [...] ou propor uma sociedade alternativa” (CARROLL, 1999, p. 64). Eles também são considerados sobrenaturais, pois estão além da nossa noção de natural, especialmente por violarem as leis, até então imutáveis, do nosso mundo.

Diante então do medo e do perigo da monstruosidade, a literatura de horror promove um efeito de catarse aristotélica, como argumenta Reyes: “o horror atua como uma forma de entretenimento catártico: tanto sonda nossos medos mais profundos como nos permite fantasiar sobre seus perigos do ponto de vista da ficção”⁸⁶ (REYES, 2016, p. 10).

Esse gênero, que possibilitou o retorno de medos sociais reprimidos através de monstruosidades, aliado ao fascínio pela ciência e à inquietação e estranhamento estético, concorreu para o surgimento da *weird fiction*, vertente ficcional que foi popularizada no século XX por H.P. Lovecraft, porém seu formato já começou a ser delineado bem antes, com Arthur Machen sendo apontado como um dos seus precursores no final do século XIX.

A historiografia da *weird fiction*, de acordo com James Machin (2016, p. 25), se inicia no folclore, incorre no cânone por meio de Shakespeare, é moldada pelo gótico e se transforma em algo que se aproxima de seu uso moderno na reação crítica e literária a Poe em meados do século XIX. É também no século XIX que ganha forças na Grã-Bretanha vitoriana, sendo fortemente influenciada pelo Decadentismo e Esteticismo que pairavam no cenário literário inglês de *fin de siècle* (CAMARA, 2013, p. 1).

Machin (2016, p. 31) explica que existe uma longa tradição folclórica celta de heróis recebendo de agentes sobrenaturais algo chamado “*weirds*”, ou “*geis*” para a mitologia irlandesa, que seria como uma condenação inescapável de cunho moral para aqueles heróis que violaram alguma proibição divina.

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “*the unnamable, the thing we cannot understand or put into words, becomes the source of fear*” (REYES, 2016, p. 9).

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “*horror acts as a form of cathartic entertainment: it both probes our deepest fears and allows us to fantasise about their dangers from the vantage point of fiction*” (REYES, 2016, p. 10).

O termo *weird* no dicionário online Oxford sugere “algo sobrenatural, sublime [não terreno]”⁸⁷, cuja origem germânica *wyrd* se traduzia como “destino”. Sua forma adjetival durante o final do século XV significava “ter poder de controlar o destino”⁸⁸ e era usada para se referir às três irmãs mitológicas: The Fates (em inglês), As Moiras, (na mitologia grega), As Parcas (na mitologia romana) e As Nornas (na mitologia nórdica). Em todas as mitologias elas determinavam tanto o destino dos deuses quanto dos humanos e foram representadas como “The Weird Sisters” (As Irmãs Estranhas) na peça *Macbeth* de Shakespeare em 1606. Shakespeare usou o termo *weird* para demonstrar que elas estavam envolvidas com magia e, por isso, tinham a capacidade de influenciar o destino. O uso desse adjetivo no início do século XIX é que originou o sentido de sublime, sobrenatural, não terreno, como conhecemos atualmente.

Machin (2016) sugere que a *weird fiction* “nunca foi considerada um gênero propriamente dito, mas ainda é significativamente limitada por ser explicitamente considerada como um modo”⁸⁹ (MACHIN, 2016, p. 23, tradução nossa), com regras e artifícios exclusivos, que teria traços compartilhados com a linhagem literária do horror e do gótico. Isso se deve ao fato de que o gótico reemerge em períodos de crise e seu *revival* mais impactante para o cenário literário britânico ocorreu no final do período vitoriano (1837-1901), quando a *weird fiction* começou também a se erguer. É importante ressaltar que foi por meio desse reavivamento que surgiu a possibilidade de temas não recorrentes passarem a ser usados na literatura, como o ocultismo e pactos diabólicos, que instauravam o medo e provocavam reflexão. Essas temáticas nas obras góticas são geralmente apresentadas por meio da presença do sobrenatural, mesmo esta não sendo condição *sine qua non* à narrativa.

Por ter sido influenciada pelo *revival* do gótico, há também a presença do sobrenatural na *weird fiction*. No entanto, Scott Nicolay (2011) deixa explícito como primeiro item de sua lista de regras básicas a serem seguidas por obras desse gênero que: “não deve conter monstros antropomórficos: nenhum vampiro, nenhum zumbi, nenhum lobisomem, nenhuma

⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “*something supernatural; unearthly*”. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/weird>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “*having the power to control destiny*”. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/weird>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “*has arguably never been considered to be a genre proper, but is still significantly limned by explicitly regarding it as a mode*” (MACHIN, 2016, p. 23).

múmia, nenhum fantasma”⁹⁰. Como então suscitar o medo sem recorrer às monstrosidades tradicionais góticas?

A *weird fiction*, fazendo uso de outros elementos incomuns, encontrou um caminho diferente para inquietar seus leitores com os medos e anseios de sua época. Dessa forma, uma obra considerada pertencente à *weird fiction* pode ser descrita como

uma história que tem um elemento sobrenatural, mas não se enquadra na categoria da história de fantasma tradicional ou do conto gótico... Ela representa a busca de uma compreensão indefinível e talvez enlouquecedoramente inacessível do mundo além do mundano⁹¹ (VANDERMEER, 2011, p. xv *apud* CAMARA, 2013, p. 47).

Ainda de acordo com Jeff Vandermeer (2008, p. ix *apud* MACHIN, 2016, p. 12), o termo *weird* se refere ao elemento às vezes sobrenatural ou fantástico de inquietação que poderia assumir uma forma literal e precisa, ou uma forma mais sutil e simbólica. Para Anthony Camara (2013, p. 1), a literatura de horror britânica se relaciona com as teorias filosóficas e científicas do século XIX e começo do século XX, principalmente sobre a natureza biológica da vida e do cosmos, mas ao invés da *weird fiction* simplesmente funcionar como alegoria a essas teorias, ela as questiona, desestabiliza e reimagina:

o horror *weird* inquieta o leitor não apenas pelo seu bestiário anômalo e seu estoque de reviravoltas bizarras, mas também pelo modo como persiste com gestos em direção aos limites do conhecimento e às vistas horripilantes que estão além⁹² (CAMARA, 2013, p. 9, tradução nossa).

O autor afirma ainda que essas histórias recolocam o sobrenatural em uma estrutura especulativa, científica, a fim de conferir aos seus horrores a plausibilidade inquietante (CAMARA, 2013, p. 27), enquanto Machin defende que a *weird fiction* “é um modo mais literário, que valoriza a originalidade e a sutileza ao invés dos tropos antropomórficos (e,

⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “*The tale must contain no stock anthropomorphic monsters: no vampires, no zombies, no werewolves, no mummies, no ghouls*”. Disponível em: <<http://weirdfictionreview.com/2011/11/dogme-2011-for-weird-fiction-by-scott-nicolay/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “*It is a story that has a supernatural element but does not fall into the category of the traditional ghost story or Gothic tale... It represents the pursuit of some indefinable and perhaps maddeningly unreachable understanding of the world beyond the mundane*” (VANDERMEER, 2011, p. xv *apud* CAMARA, 2013, p. 47).

⁹² O texto em língua estrangeira é: “*weird horror unsettles the reader not only by way of its anomalous bestiary and its stock of bizarre plot twists, but also the way in which it persistently gestures towards the limits of knowledge and the horriifying vistas that lie beyond*” (CAMARA, 2013, p. 9).

principalmente, antropocêntricos) convencionais dos gêneros gótico e de horror”⁹³ (MACHIN, 2016, p. 38, tradução nossa). Sobre como a presença do sobrenatural se manifesta nas obras sem recorrer aos elementos tradicionais góticos, Camara (2013) explica que a *weird fiction*

usa um conjunto de técnicas formais que dramatizam os problemas ontológicos e metafísicos que se acumulam na matéria. Tais dispositivos - que incluem múltiplas perspectivas narrativas, narração de quadros aninhados, vias indiretas, fragmentação cronológica e a proliferação de furos na trama - quebram a consistência da narrativa e questionam sua confiabilidade, sugerindo a insuficiência da cognição humana e as limitações epistemológicas da filosofia e da ciência (CAMARA, 2013, p. 9, tradução nossa)⁹⁴

Para Jason Colavito (2008, p. 14), o horror dentro da narrativa provém da percepção do protagonista ou do leitor de que a lei natural foi violada e que poderes além da nossa compreensão estão em ação. Na visão de Machin, a *weird fiction* vai apresentar esse fenômeno “menos como um sistema de estímulo-resposta, no qual uma ameaça provoca uma resposta emocional ao medo, e mais como uma espécie de congelamento de todas as emoções, resultando em um estado combinado de medo e fascínio”⁹⁵ (MACHIN, 2016, p. 16, tradução nossa).

Em meados do século XIX, Edgar Allan Poe se torna o nome associado à *weird fiction* e é considerado o primeiro autor “a empregar esse adjetivo [*weird*] no sentido moderno de misterioso, estranho ou bizarro; mas você vai encontrá-lo sendo usado em escritores mais antigos, como Shakespeare, com uma aplicação especial para bruxaria ou feitiçaria”⁹⁶ (SMITH, 1934, p. 78 *apud* MACHIN, 2016, p. 35, tradução nossa), como foi mencionado anteriormente. H.P. Lovecraft afirma que Poe “afetou diretamente a história não apenas da narrativa fantástica, mas também a da ficção curta como um todo, e indiretamente modelou os

⁹³ O texto em língua estrangeira é: “*it is a more literary mode, which values originality and subtlety rather than the standard anthropomorphic (and, importantly, anthropocentric) tropes of the Gothic and horror genres*” (MACHIN, 2016, p. 38).

⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “*uses an array of formal techniques that dramatize the ontological and metaphysical problems that accrue to matter. Such devices – which include multiple narrative perspectives, nested frame narration, indirection, chronological fragmentation, and the proliferation of plot holes – disrupt the consistency of narrative and query its reliability, suggesting the insufficiency of human cognition and the epistemological limitations of philosophy and science*” (CAMARA, 2013, p. 9).

⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “*less as a stimulus-response system, in which a threat elicits an emotional response to fear, and more as a kind of freezing of all affect, resulting in a combined state of dread and fascination*” (MACHIN, 2016, p. 16).

⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “*to employ this adjective in the modern sense of eerie or uncanny or bizarre; but you will find it used in older writers, such as Shakespeare, with a special application to witchcraft or sorcery*” (SMITH, 1934, p. 78 *apud* MACHIN, 2016, p. 35).

rumos e o sucesso de uma grande escola estética europeia” (LOVECRAFT, 1987, p. 47). As inovações horríveis, imaginativas e sobrenaturais de Poe provocaram uma mudança em relação à ênfase das narrativas góticas, centrada em vários personagens, para uma ficção mais rigorosa, focada nos efeitos psicológicos de experiências incomuns que aconteciam no próprio indivíduo (MACHIN, 2016, p. 36).

Mesmo com a grande influência de Poe para a *weird fiction*, pode-se afirmar que o termo foi popularizado no século XX pelo próprio Lovecraft, que não só o difundiu, como também o conceituou, explicando que esse tipo de ficção vai além de sacrifícios, sangue ou tinir de correntes:

Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado (LOVECRAFT, 1987, p. 5)

Daniel Dutra (2015, p. 60 *apud* CARREIRA, 2017a, p. 269) afirma que a *weird fiction* é um gênero cuja meta é criar “uma atmosfera, seja esta onírica, de horror ou estranhamento, ou, em outros termos, uma atmosfera que faça o leitor sentir-se fora da realidade empírica”. China Miéville (2009, p. 510 *apud* MACHIN, 2016, p. 13), por sua vez, a define como uma ficção macabra, genericamente escorregadia, cujo fantástico sombrio provoca receio.

De acordo com Lovecraft (1987), o importante na narrativa de horror é a criação de sensações, e grande parte delas aparece “em fragmentos memoráveis” (LOVECRAFT, 1987, p. 5), ou seja, histórias de ficção curta. Isso se torna possível com a evolução da indústria no final do século, que possibilitou a transformação de como a literatura estava sendo veiculada, como bem elucidada Margaret Stetz (2007):

Esse [o fim do século] foi o momento identificado com a morte do romance de três volumes e, com ele, o fim da biblioteca circulante. Essas duas instituições da metade da Era Vitoriana desapareceram graças a mudanças tecnológicas que baratearam o custo de impressão e encadernação e permitiram o surgimento de obras de ficção de um volume. [...] [que] tornou possível outro fenômeno do *fin de siècle*: o livro de histórias curtas como rival do romance. Pela primeira vez, os autores poderiam se sustentar apenas com a ficção curta, sem longas obras para vender às bibliotecas circulantes. Livros mais finos e compactos também eram mais fáceis de transportar e, portanto, exportar⁹⁷ (STETZ, 2007, p. 127-128, tradução nossa).

⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “*This was the moment identified with the death of the three-volume novel and with it the end of the circulating library. Both of these mid-Victorian institutions vanished, thanks to technological changes that cheapened the cost of printing and binding and allowed for the rise of one-volume work of fiction. [...] made possible another fin de siècle phenomenon: the book of short stories as a rival to the novel. For the first time, authors could support themselves through short fiction alone, without long works to sell*

Machin (2016) explica que passou a existir uma demanda por histórias de ficção curta, o que aumentou a influência de Poe e Stevenson como os “mestres e inovadores da forma”⁹⁸ (MACHIN, 2016, p. 40, tradução nossa). Boa parte da produção literária de Arthur Machen é composta de contos e novelas e se iniciou com publicações pela John Lane, editora reconhecida na época por veicular obras literárias alinhadas à Decadência (MACHIN, 2016, p. 54), porém isso não significa que Machen fazia parte da corrente estética. Dessa maneira, a literatura de horror e o surgimento de um novo modelo ficcional, a história de ficção curta, contribuíram para o que viria a se chamar *weird fiction*, e Arthur Machen, com suas obras e seu estilo literário próprio, também ajudou, posteriormente, a formar essa nova categoria.

to the circulating libraries. Slimmer, more compact books were also easier to transport and hence to export” (STETZ, 2007, p. 127-128).

⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “*masters and innovators of the form*” (MACHIN, 2016, p. 40).

2 A FICÇÃO DE ARTHUR MACHEN DA ÚLTIMA DÉCADA DO SÉCULO XIX: UM PROJETO LITERÁRIO EM CONSTRUÇÃO

Cercado tanto por vertentes literárias emergentes quanto *revivals*, Arthur Machen se apropriou de elementos de alguns deles para criar seu próprio estilo de escrita, que viria a influenciar posteriormente o que se convencionou chamar de *weird fiction*.

Em *O Horror Sobrenatural na Literatura*, Lovecraft não poupa elogios a Machen:

Dos criadores vivos do pavor cósmico elevado ao seu mais alto expoente artístico, dificilmente poderá citar-se algum que se iguale ao versátil Arthur Machen, autor de cerca de uma dúzia de composições longas e curtas em que os elementos de horror oculto e medo avassalante atingem uma substância e um realismo quase incomparáveis (LOVECRAFT, 1987, p. 86)

Conforme exposto no capítulo 1, em *Far Off Things* (1922), Machen aponta para o desenvolvimento de um projeto literário, e há um consenso crítico de que a primeira fase da sua carreira como escritor foi responsável por conferir uma identidade à sua obra, que, graças ao seu caráter híbrido, ocupou um espaço intersticial não apenas na literatura da Inglaterra finissecular, mas também na própria trajetória da *weird fiction*.

Para os fins desta dissertação, foram selecionados seis textos ficcionais produzidos na última década do século XIX. O critério para a seleção foi o alinhamento entre eles em relação ao enredo e à construção do medo e o fato de que permanecem até hoje como os mais relevantes em sua carreira.

Seguindo a ordem cronológica de publicação, a primeira obra selecionada foi a novela *O Grande Deus Pã* (1894), considerada a primeira obra ficcional de Machen. A narrativa se trata, resumidamente, de um experimento realizado pelo Dr. Raymond, cientista transcendentalista, em uma jovem chamada Mary, cujo cérebro tem as células reorganizadas de forma que ela possa ver além do véu entre o mundo material e espiritual, ação por ele denominada de “ver o deus Pã”. Desse experimento nasce Helen, fruto de uma gravidez sobrenatural entre Mary e Pã, que será responsável pelo suicídio de muitos cavalheiros, se tornando uma ameaça à elite londrina (POLLER, 2013, p. 7).

“A Luz Interior” (1894) aproxima-se do tema da primeira obra, pois mostra as consequências negativas de um experimento feito por um médico, cujo pseudônimo é Dr. Black, no cérebro de sua esposa Agnes – que se transforma em um ser parecido com um sátiro

–, e sua essência humana é transposta para uma opala que brilha incessantemente, até que Dyson, personagem recorrente em outros contos, a encontra e a destrói.

Do ano seguinte, 1895, foram selecionados “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e dois capítulos de *The Three Impostors*, que podem ser lidos separadamente: “O Sinete Negro” e “O Pó Branco”, contos aclamados por H.P. Lovecraft. “O Pó Branco” tem como foco a Srta. Leicester que, por estar preocupada com a saúde do irmão, Francis, chama o médico da família para ajudá-lo. O médico prescreve como remédio um pó branco que, por ter sido mal armazenado, se modifica quimicamente no pó que era usado pelas bruxas nos preparos do Sabá, e a droga transforma Francis completamente.

O enredo de “A Mão Vermelha” gira em torno de um assassinato que acontece à noite em Londres e Dyson decide investigar sozinho a motivação para o crime. Ele descobre que, apesar de todos os indícios apontarem para eventos sobrenaturais, a vítima foi assassinada por um colega, que afirma ter encontrado um tesouro escondido, porém há fortes indícios de seres primitivos ainda protegerem esse tesouro sob a colina.

Esses seres primitivos retornam em “A Pirâmide Reluzente”, que apresenta dois eventos aparentemente sem conexão, mas que levam Dyson a visitar o lado interiorano da Inglaterra, onde ele presencia um sacrifício místico secular realizado por habitantes secretos das colinas. É em “O Sinete Negro” que esses seres são introduzidos como o “Povo Pequeno”, raça da mitologia celta aparentemente extinta que o professor Gregg está obstinado a encontrar.

Com a exceção de “O Pó Branco”, que mantém um narrador em 1ª pessoa ao longo do texto, as outras cinco obras possuem narradores homodieéticos em 3ª pessoa, porém alguns personagens ganham espaço para compartilharem suas histórias através de cartas ou relatos que presenciaram ou ouviram de outras pessoas. Machen utiliza o recurso da narração dentro da narração em suas obras, como se os eventos estivessem sendo narrados oralmente, característica dos mitos e lendas. Esse tipo de recurso, alinhado às temáticas e elementos literários do final do século, auxilia na construção do medo dentro da poética que Machen elaborou em suas obras. Assim, podemos dizer que a identidade da obra de Machen deriva da diferença, pois essas apropriações não concorrem para a sua filiação a nenhuma das vertentes literárias do *fin de siècle*.

Neste capítulo, abordaremos algumas características presentes na obra de Machen que se tornaram determinantes para a consolidação do seu projeto literário, como a apropriação de alguns elementos do reavivamento gótico e o medo como construto.

2.1 A apropriação de elementos góticos

Explorando o *revival* gótico do final do século, abordaremos três de seus elementos que estão presentes nas obras de Machen: os *loci horribiles*, a temática da ciência e a degeneração corporal. A princípio, os *loci* nos contos se dividem entre espaço urbano e espaço rural e são construídos através de descrições detalhadas dos ambientes.

2.1.1 Loci horribiles

Enquanto a vida londrina e as caminhadas noturnas feitas pelas personagens são apresentadas com tom lúgubre para evocar uma atmosfera sombria e amedrontadora, a paisagem campestre do interior é retratada como mística e acolhedora inicialmente até as experiências de horror das personagens mudarem sua visão do local.

Em todas as obras selecionadas, o primeiro *locus* apresentado é a cidade, passando para o meio rural depois. Sendo assim, analisaremos primeiro como Machen constrói o espaço urbano nas suas histórias.

Diversas vezes a cidade onde se passa a narrativa aparenta ter características peculiares e negativas, como é o caso de Harlesden em “A Luz Interior”, que é descrita como uma entidade e cidade dos mortos:

Mas Harlesden, como uma entidade, desaparece. Suas ruas viram becos silenciosos, suas casas viram olmos e os jardins dos fundos transformam-se em pradaria. [...] É uma cidade dos mortos: as ruas vazias e, à medida que você anda por elas, surpreende-se ao lembrar que aquilo também é parte de Londres (MACHEN, 2017, p. 38).

Londres em *O Grande Deus Pã* é descrita como a “cidade das ressurreições” (MACHEN, 2017, p. 222), enquanto Villiers é apresentado como um “exímio explorador dos obscuros labirintos e becos da vida londrina” (MACHEN, 2017, p. 222). Em “A Mão Vermelha” podemos perceber o contraste aparente de Londres no final do século XIX em que áreas industriais e residenciais coexistiam na cidade de Holborn, além da existência de ruas e becos labirínticos, escuros e silenciosos, algo recorrente nas obras de Machen.

Eles mergulharam mais profundamente nos labirintos de paredes de tijolos. Um pouco antes, tinham cruzado uma via barulhenta e, agora, o quarteirão parecia amorfo, sem particularidades. Aqui uma casa com um jardim bem cuidado, ali uma praça suja, abandonada, mais adiante fábricas cercadas por muros altos, além de becos e cantos escuros, tudo mal iluminado, deserto e coberto por pesado silêncio (MACHEN, 2017, p. 63).

“O Sinete Negro” apresenta tipo semelhante de descrição de Londres, dividida em áreas completamente diferentes: “estradas que pareciam ser metade cidade, metade roça: de um lado, campos cinzentos semiocultos e um mundo nublado; no outro, casas confortáveis nas quais o brilho das lareiras refletia-se nas paredes” (MACHEN, 2017, p. 175). Na novela, a cidade também é retratada como uma “cidade fantasma” e, de certa maneira, feita para provocar dificuldades na vida de quem vive nela.

[...] esta cidade não se permite ficar aberta e sem defesas: ela é como uma fortaleza, cercada por um duplo fosso e cheia de armadilhas. Como sempre acontece em cidades grandes, as condições de vida tornaram-se enormemente artificiais e não é fácil para alguém, homem ou mulher, ocupar seu lugar e vencer. Esta cidade tem linhas cerradas, sutis artimanhas, minas, poços, obstáculos que exigem muita habilidade para superá-los (MACHEN, 2017, p. 177).

Em “A Pirâmide Reluzente”, a Rua Oxford é descrita de um modo impressionante, que, segundo o narrador, nem mesmo Gustave Doré (1832-1883), um dos mais bem-sucedidos ilustradores de livros do século XIX e responsável por criar imagens para as obras de autores como François Rabelais, Edgar Allan Poe, Dante Alighieri, Samuel Coleridge, Lord Byron, etc., seria capaz de retratar: “Doré não poderia ter desenhado algo mais maravilhoso e místico do que a Oxford Street como a vi em um final de tarde: o céu flamejante, a leve névoa azulada transformando toda a rua em um longo caminho para cidade espiritual” (MACHEN, 2017, p. 90).

O céu flamejante também é citado em “O Pó Branco” em dois momentos da narrativa. No primeiro, é Francis quem comenta sobre a atmosfera da cidade; no segundo, é a Srta. Leicester, sua irmã, quem repara no cenário. “Olhe o pôr do sol! Parece uma grande cidade em chamas. E, lá embaixo, entre as casas escuras, parece que está chovendo sangue” (MACHEN, 2017, p. 159). A imagem evoca algo maligno, como podemos observar na citação a seguir:

Mas, de onde estava sentada, olhei para a rua e, quando pensei no que diria a Francis, o céu começou a brilhar mais um pouco, tal como tinha acontecido naquela tarde, e, no espaço entre duas massas escuras, que eram casas, uma terrível língua de fogo apareceu – espirais lúgubres de fumaça se retorciam e pareciam vir de grande profundidade, massas cinzentas como a fumaça que se elevava de uma cidade em

chamas e algo malévolos, ardendo muito acima, disparava línguas de fogo. Abaixo, parecia haver uma funda poça de sangue (MACHEN, 2017, p. 160).

No entanto, as narrativas de Machen não se concentram apenas na Londres urbanizada do final do século. As áreas interioranas, em que predominam florestas, pradarias e vastos campos, também compõem grande parte dos *loci* do seu universo ficcional, especialmente por serem consideradas áreas desconhecidas e por isso temidas pelo homem. A temática da floresta e as possibilidades de encontros insólitos dentro desse ambiente é recorrente na literatura. Na poética de Machen ela é vinculada ao tema do misticismo.

Em “A Mão Vermelha”, a personagem Selby explica que, por ter nascido em uma área remota da Inglaterra, desde criança imaginava cenários místicos vendo as florestas e colinas. “Quando eu era garoto, havia algumas colinas, florestas profundas e vales secretos por todos os lados e que me enchiam de fantasia além dos limites do que era racional” (MACHEN, 2017, p. 79). Essa fantasia leva à sua jornada em busca de um tesouro perdido, patrimônio de uma raça antiga e primitiva, e à posterior descoberta de “um túmulo, o memorial fúnebre de um povo esquecido, coroando uma colina” (MACHEN, 2017, p. 80), mostrando que o lugar havia sido habitado por essa raça extinta.

Em “A Pirâmide Reluzente”, ao fazer uma visita à casa do Sr. Vaughan, localizada em uma área afastada do centro urbano, Dyson descreve o local como sombrio.

Do outro lado do riacho, bem abaixo da casa, havia uma ponte de pedra cinzenta que remontava à Idade Média e, além da ponte, as colinas elevavam-se, baluartes grandes, arredondados, cobertos, aqui e ali, por bosques escuros e moitas de mato, embora o topo de cada uma delas fosse despido de árvores, mostrando, apenas, o relvado e moitas de samambaias, além do ouro velho das folhas mortas levadas pelo vento. Dyson olhava para o norte e para o sul, e só o que via era a sequência de colinas, as velhas florestas e o riacho que serpenteava entre as árvores. Uma visão cinzenta e sombria sob o céu pálido do amanhecer e o ar abafado e inquietante (MACHEN, 2017, p. 95).

Em “O Sinete Negro”, as personagens dirigem-se a Caermaen, uma provável referência à cidade natal de Machen, pois é identificada como uma antiga base da legião romana, assim como Caerleon: “Aluguei uma casa no oeste da Inglaterra, perto de Caermaen, uma cidadezinha tranquila. Foi, um dia, uma cidade e quartel-general das legiões romanas. É um lugar monótono, mas a região é linda e o ar é puríssimo” (MACHEN, 2017, p. 180). A descrição do lugar feita pela Srta. Lally se assemelha às descrições de Caerleon, vista como uma “terra encantada” por Machen em sua autobiografia, *Far Off Things* (1922):

[...] o trajeto pelos caminhos parecia um sonho: as ruas desertas de um vilarejo esquecido enquanto ouvia a voz do professor Gregg falando das legiões de Augusto, o estrépito das armas e toda a tremenda pompa que seguia as águas. Mais adiante, o rio largo, deslizando sob os últimos raios do sol poente, as amplas campinas, os milharais e a estradinha serpenteando na encosta entre as colinas e o rio. [...] Um cenário de imaginação e fantasia: colinas onduladas e florestas densas, o contorno das colinas no horizonte e, à distância, o sol desaparecendo por trás do cume das montanhas (MACHEN, 2017, p. 181).

Meu amigo Bill e eu fomos oscilantes ao longo da pista sinuosa ao lado do rio sinuoso e, à medida que avançamos, o som de águas vertendo cantou para nós. Por enquanto, os excessos dos poços de Wentwood vinham da colina como riachos, e a cada corrente crescia seu bosque retorcido, acompanhando-o pela ladeira íngreme até o rio abaixo. [...] O dia se prolongou, o sol afundou-se sob selvagens colinas desconhecidas [...] e o mundo verde ficou escuro por um tempo e depois foi iluminado pelas chamas vermelhas do resplendor crepuscular. A vermelhidão da tarde apareceu e, naqueles fogos, o freixo tornou-se de crescimento imortal, as colinas redondas se elevavam acima de nenhuma terra terrestre, o rio sinuoso era um córrego de fadas. Então, véu sobre véu se levantando do horizonte, subindo das fontes na floresta, névoas se fechando sobre nós⁹⁹ (MACHEN, 1922, p. 152-153).

Caermaen também é citada em *O Grande Deus Pã* quando Clarke vai visitar a cidade em que Helen passou parte de sua infância. A descrição do lugar na novela dialoga com o comentário — citado no primeiro capítulo — que Machen faz em sua autobiografia, no qual afirma ter escrito *O Grande Deus Pã* para tentar transmitir os sentimentos sublimes e de terror que o impactaram profundamente ao ver uma casa solitária entre a floresta e o rio, como é possível notar nos excertos abaixo:

[...] então, no lado da encosta, quase nas sombras da floresta, estava Bartholly, aquela casa solitária que me maravilhou por anos, tanto que fiz com que minha admiração se tornasse um conto¹⁰⁰ (MACHEN, 1922, p. 152, tradução nossa).

No dia em que recebi a carta de Phillips, eu estava em Caermaen, à sombra das muralhas romanas, arruinadas e descoloridas após os invernos ao longo de dezessete séculos. Contemplei a pradaria na qual, em outros tempos, fora erigido um templo ao deus dos abismos, e vi uma casa brilhando ao pôr do sol. Era a casa na qual Helen tinha vivido (MACHEN, 2017, p. 254).

⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “*My friend Bill and I went swinging along the winding lane beside the winding river, and as we went the sound of pouring waters sang to us. For now the over-runnings of the wells of Wentwood came from the hill as rivulets, and about each stream its twisted thicket grew, accompanying it all down the steep, to the river below. [...] The day drew on, the sun sank below wild unknown hills [...] and the green world was dim for a while, and then was lighted up with the red flames of the afterglow. The evening redness appeared, and in those fires the ash tree became of immortal growth, the round hills rose above no earthly land, the winding river was a faery stream. Then, veil upon veil rising from the level, rising from the fountains in the wood, mists closing in upon us*” (MACHEN, 1922, p. 152-153).

¹⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] *then on the hillside, almost in the shadow of the forest, was Bartholly, that solitary house which awed me for years, so that I made my awe into a tale*” (MACHEN, 1922, p. 152).

Apesar de a floresta ser um ambiente agradável, ela se torna perigosa para Clarke, pois ele sabe dos horrores que a circundam, fazendo com que a descrição do lugar se torne ambígua.

Por mais de uma hora, vaguei pelo labirinto da floresta, ora virando para a direita, ora para a esquerda, caminhando vagorosamente ao longo de aleias sombrias e frescas, sob o sol do meio-dia, e parando sob os grandes carvalhos; deitando-me na grama de uma clareira na qual o suave perfume de rosas selvagens era trazido pelo vento e misturado com o intenso odor que emanava da floresta, e que parecia o cheira da casa da morte, com seus vapores de incenso e de putrefação (MACHEN, 2017, p. 254).

As paisagens naturais, por sua grandeza, geram efeito sublime nas personagens. Burke (1993) explica que “a paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 1993, p. 65). O assombro faz parte das narrativas, pois as personagens passam a ver o cenário natural como portador de ameaças, depois de o terem admirado em primeiro momento. Assim, percebemos que nas obras de Machen tanto a cidade quanto o campo são retratados como ambientes sombrios e potencialmente perigosos.

2.1.2 A temática da ciência

De acordo com James Huss (2019), a literatura do *revival* gótico ocorrido no final do século XIX é fruto de sua época, sociedade e cultura, por isso já possuía muitos elementos científicos. “A ciência como disciplina já existia há algum tempo, mas tinha evoluído constantemente em estudo e significado, de modo que na era vitoriana já era um conceito incorporado”¹⁰¹ (HUSS, 2019, n.p, tradução nossa).

Para Hilary Grimes (2011, p. 2), no *fin de siècle* a divisão existente entre conhecimento científico e sobrenatural passa a ser desfeita quando espiritualistas começam a usar metodologias científicas para autenticar e categorizar o sobrenatural enquanto cientistas investigam o mundo espiritual. Dessa forma, a presença da ciência no reavivamento gótico

¹⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “*Science as a discipline had existed for some time, but had steadily evolved in study and significance, so that by the Victorian Era it was already an embedded concept.*” (HUSS, 2019).

possibilitou que personagens ficassem frente a frente com entidades sobrenaturais ou usassem o estado onírico ou de transe para acessarem poderes ocultos.

A temática da ciência é muito presente nos trabalhos de Machen, pois é através dela que ele irá expor os anseios e preocupações da época em relação aos avanços científicos, especialmente em relação ao que poderia ser feito com o corpo humano. Em seu universo ficcional, há sempre personagens que acreditam no avanço científico e no racionalismo e por isso objetam as possibilidades da existência do sobrenatural na narrativa. Em *O Grande Deus Pã* e “A Luz Interior” é recorrente a figura do médico cientista (*mad scientist*) que realiza um experimento que traz consequências negativas.

Em *O Grande Deus Pã*, o Dr. Raymond realiza em Mary um procedimento parecido com o que o Dr. Black, de “A Luz Interior”, faz em sua esposa Agnes. O primeiro consegue transpor a barreira existente entre o mundo material e espiritual e faz com que Mary “veja o deus Pã”, apesar de a moça ter ficado mentalmente incapacitada depois desse encontro: “– É uma pena. Ela é, agora, uma idiota incurável. Todavia, é algo que não podia ser evitado e, afinal de contas, ela viu o grande deus Pã” (MACHEN, 2017, p. 215). O segundo rearranja o cérebro da esposa de tal maneira que, supostamente, Agnes se metamorfoseia em algo parecido com a figura de um sátiro, como relata Dyson:

Não mencionei o fato de ter visto o rosto de uma mulher na janela, mas ouvi dizer que a senhora Black era muito admirada por seus belos cabelos louros, e o que me atingiu com a força de um terror sem nome foi o fato de que havia algo como uma névoa de cabelos cor de ouro, como uma auréola iluminando o rosto de um sátiro. A história toda me incomodou de uma maneira indescritível e, quando cheguei a casa, tentei, da melhor maneira que pude, convencer-me de que o que eu tinha visto nada mais era que uma ilusão, mas não consegui. Eu sabia muito bem o que tinha visto [...] e estava absolutamente convicto de que tinha visto a senhora Black (MACHEN, 2017, p. 40).

As duas pacientes morrem devido ao experimento, e, em “A Luz Interior”, descobrimos que, durante a autópsia de Agnes, os legistas tiveram dificuldade em apontar a causa de sua morte repentina. “Segundo eles, a morte foi provocada por uma obscura e cientificamente interessante forma de doença cerebral. O tecido do cérebro e as células da matéria cinzenta tinham passado por uma extraordinária série de mudanças” (MACHEN, 2017, p. 41). Essas mudanças, inclusive, fazem com que um dos médicos afirme que o cérebro da Sra. Black não se parecia mais com o de um ser humano, sem saber da figura sobrenatural em que ela havia se transformado enquanto viva.

[...] fiquei convencido, apesar de todas as teorias, de que o que estava ali na minha frente não era o cérebro de uma mulher morta, não era, de modo algum, o cérebro de um ser humano. Claro que vi o rosto, mas ele estava muito tranquilo, sem qualquer expressão. Deve ter sido um rosto muito bonito, sem dúvida, mas, honestamente, digo que não teria olhado para aquele rosto quando ele estava vivo nem por mil guinéus, não, nem pelo dobro disso (MACHEN, 2017, p. 48-49).

As mudanças sofridas pelas duas mulheres são consequência da obstinação que os dois cientistas compartilham em avançar em suas pesquisas e teorias sem consideração do mal que possam causar a terceiros. Dr. Raymond explica a Clarke que passou anos de sua vida dedicando-se à ciência e ao estudo do experimento que ele realizaria em Mary: “Devotei os últimos 20 anos de minha vida à medicina transcendental. Já fui chamado de embusteiro, de charlatão e de impostor, mas, enquanto isso, eu sabia que estava no caminho certo” (MACHEN, 2017, p. 209). Quando Clarke questiona a possibilidade de algo dar errado no experimento, Dr. Raymond afirma que a cirurgia seria apenas um simples rearranjo de células cerebrais e, mesmo que o pior acontecesse, ele não se sentiria culpado com o resultado, pois havia resgatado Mary da morte quando ela era criança e, diante disso, acreditava que a vida da jovem era sua, para fazer o que bem quisesse com ela (MACHEN, 2017, p. 212).

Por outro lado, o Dr. Black, no intuito de satisfazer seu desejo de obter um tipo peculiar de conhecimento ainda não descoberto pelo homem, se tranca no laboratório e passa a estudar as ciências ocultas com empenho. Ele afirma que, a cada noite, “ficava um passo mais perto do grande abismo que ia atravessar: o vazio entre o mundo da consciência e o mundo da matéria” (MACHEN, 2017, p. 58), e, com isso, aprendeu que os caminhos que descobriu e percorreu “eram excessivamente difíceis e perigosos e que perseverar significava, muito provavelmente, a ruína de uma vida, pois eles levavam a regiões tão terríveis que a mente do homem se encolhe apavorada só de nelas pensar” (MACHEN, 2017, p. 57). No entanto, mesmo ciente do resultado que seu experimento traria, ele prossegue, porque a possibilidade de retornar ao ponto zero já não existia mais.

Em “O Sinete Negro” é o professor Gregg quem personifica esse tipo de personagem que persiste em provar que suas teorias, por mais estranhas que possam ser, estão corretas, mesmo que ele tenha que pagar com a própria vida no final. O professor Gregg é descrito pela Srta. Lally como “um homem cuja única preocupação era o conhecimento” (MACHEN, 2017, p. 178) e “que acreditava ter sido chamado a desafiar o desconhecido” (MACHEN, 2017, p. 178-179). Diferentemente dos experimentos feitos pelos dois cientistas das obras anteriormente mencionadas, o objeto de estudo do professor Gregg era outro, como ele mesmo explica à Srta. Lally.

[...] vivemos em meio a rituais e mistério que infundem temor e não sabemos aonde isso nos leva. A vida, fique certa, não é algo simples, não é só matéria cinzenta e um emaranhado de veias e de músculos ao alcance do bisturi de um cirurgião. O homem é o segredo que eu estou prestes a explorar e, antes que eu possa descobri-lo, devo atravessar mares revoltos, oceanos e a neblina de muitos milhares de anos (MACHEN, 2017, p. 178).

Assim como o Dr. Black de “A Luz Interior”, o professor Gregg estava ciente do perigo que correria se chegasse ao fim de sua pesquisa. No entanto, ele estava disposto a enfrentar qualquer tipo de adversidade, pois, para ele, também não havia a possibilidade de voltar atrás: “[...] há certa dose de perigo a ser enfrentado. Eu não sabia o quanto na época em que lhe falei desse assunto e, até certo ponto, ainda não sei bem, ainda estou no escuro. Mas vai ser uma aventura estranha, a última de todas, o último elo da cadeia” (MACHEN, 2017, p. 193). Após essa última aventura, o professor Gregg desaparece, deixando apenas uma carta à Srta. Lally, na qual explica finalmente qual era sua teoria e afirma que, caso não volte, seu desaparecimento será uma evidência de ele encontrou o que procurava: uma raça primitiva denominada “Povo Pequeno”.

Além das figuras dos pesquisadores, há também personagens cujos pensamentos são voltados ao cientificismo, ignorando a possibilidade de o sobrenatural existir e, por causa disso, são as que mais se surpreendem diante de entidades e eventos insólitos, como é o caso do Sr. Vaughan em “A Pirâmide Reluzente”, que, após presenciar um sacrifício ritualístico, decide apelar para seu lado racional e acreditar que tudo não passara de mera alucinação.

Pensei muito sobre o que vi ou, talvez seja melhor dizer, sobre o que penso que vi, e a única conclusão a que cheguei é que aquilo não é coisa para ser lembrada. Tenho vivido honesta e sobriamente, temendo a Deus em todos os meus dias. E tudo o que posso dizer é que sofri uma monstruosa alucinação. [...] O mistério está encerrado e podemos viver em paz de novo. Creio que algum tipo de veneno estava agindo sobre mim nas últimas semanas. Eu estava à beira da loucura, mas estou bem e são agora (MACHEN, 2017, p. 104-105).

Outra personagem dominada pelo ceticismo é Phillipps, que acompanha Dyson em “A Mão Vermelha” e ouve a narrativa da Srta. Lally em “O Sinete Negro”. Ajudando Dyson a desvendar o mistério do assassinato do Sir Thomas Vivian, Phillipps alega que o amigo “conhece meu ponto de vista: absolutamente concreto, materialista, se você preferir” (MACHEN, 2017, p. 79) e, por isso, eles devem apenas lidar com os fatos ao invés de especularem sobre a possível existência de uma raça primitiva atemorizando Londres. “Siga a linha da menor resistência, meu amigo, e você vai ver que não há necessidade de tirar o homem primitivo de seu túmulo secular sob as colinas” (MACHEN, 2017, p. 67). Considerado “um racionalista renitente” (MACHEN, 2017, p. 173), Phillipps sofre um

impacto após ouvir a narrativa sobre a morte do professor Gregg, provavelmente por saber que algo terrível ocorrera:

A senhorita Lally parou de falar e lançou um olhar interrogativo para Phillipps. Ele, porém, estava mergulhado em um turbilhão de pensamentos e, quando percebeu a multidão movendo-se com pressa ao entardecer, a aglomeração na praça, homens e mulheres correndo para o jantar em casa e multidões já em frente das casas noturnas, todo o zunzum humano e a azáfama da vida real pareceram-lhe irreais e frutos de uma mente visionária, um sonho, na manhã, após o despertar (MACHEN, 2017, p. 207).

Apesar de todo racionalismo e materialismo, as personagens céticas que passam pela experiência com o sobrenatural nas narrativas de Machen têm a vida transformada e seu ponto de vista em relação ao mundo alterado. Antes, acreditavam que a realidade era apenas o que os olhos conseguiam ver, porém depois percebem que existe uma outra realidade além do mundo materialista e que não é preciso ser crédulo para vê-la, pois o mundo espiritual é revelado a eles abruptamente.

2.1.3 A degeneração dos corpos

Vinculada à temática da ciência dentro das narrativas, a degeneração, especialmente associada ao corpo humano, reflete a preocupação da época em relação ao futuro da humanidade, principalmente por causa do darwinismo. Preocupação explicitamente exposta na obra *Degeneração*, de Max Nordau (1895), que detonou uma ansiedade coletiva com a possibilidade de degeneração da raça humana.

No artigo “A Theme in the Early Work of Arthur Machen: Degeneration”, Adrian Eckersley (1992) afirma que, desde o Iluminismo, a imagem do mal foi sendo gradualmente transformada, perdendo sua característica espiritual para assumir um caráter científico. De acordo com o teórico, houve uma transição da imagem do padre, como guardião social, para a figura do médico. Do mesmo modo, o receio evocado pela condenação da alma migrou para o medo da degeneração biológica.

Segundo Kelly Hurley (2004), na ficção gótica britânica, é possível ver o uso excessivo, e muitas vezes violento e repulsivo, da ruína do sujeito humano. O corpo, que antes era estável e íntegro, se metamorfoseia em algo não identificável, perdendo suas

características biológicas originais. Dessa forma, o *revival* gótico que ocorreu no *fin de siècle* vitoriano é visto como

convulsionado pela nostalgia do sujeito ‘totalmente humano’ [...], e ainda assim despertado pela perspectiva de um devir monstruoso. Pode-se ler sua encenação e reencenação obsessiva do espetáculo da abumanidade como uma paralisia, uma espécie de trauma, mas é preciso notar também a variedade e a exuberância do espetáculo quando o corpo humano desmorona e é remodelado em uma gama surpreendente de possibilidades mórficas: em homens-lesma, mulheres-cobra, homens-macaco, [...] ¹⁰² (HURLEY, 2004, p. 4, tradução nossa).

Em “A Luz Interior”, o médico afirma que o cérebro da Sra. Black estava modificado de tal forma que ele “quase não podia acreditar que aquele cérebro a minha frente fosse de um ser humano.’ Como se pode imaginar, houve grande surpresa com relação a essa declaração, e o legista perguntou ao médico se ele queria dizer que o cérebro parecia o de um animal” (MACHEN, 2017, p. 41). Em “A Mão Vermelha”, Dyson está convencido de que há algo de misterioso e desconhecido cercado a morte do Sir Thomas Vivian, e ele explica a Phillipps o porquê dessa sua opinião.

Há coisas do mal, bem como do bem, ao nosso redor, e, até onde sei, nós nos movemos em um mundo desconhecido, um lugar no qual há cavernas, lugares sombrios e habitantes do crepúsculo. É possível que o homem, às vezes, retroceda no caminho da evolução, e creio que alguma coisa que não passava de lendas não seja tal como se pensa (MACHEN, 2017, p. 71)

Também há forte presença da degeneração em “O Pó Branco”, em que a Srta. Leicester começa a perceber as mudanças comportamentais no irmão devido ao consumo do pó branco prescrito pelo médico da família. Ao olhar da rua para a janela do quarto de seu irmão, não imagina que a figura vislumbrada por ela seja de fato o corpo de Francis se transmutando:

Não era uma mão, não havia dedos para segurar as venezianas, mas um coto, preto, empurrava-as para o lado, com o aspecto de um membro decomposto, e os movimentos desajeitados, como das patas de um animal, colaram-se em meus sentidos antes que as ondas negras do terror me dominassem à medida que eu caía em um poço. Minha mente estava horrorizada ante esse pensamento e ante a presença horrível que estava com meu irmão no quarto dele (MACHEN, 2017, p. 165).

¹⁰² O texto em língua estrangeira é: “*convulsed by nostalgia for the "fully human" subject whose undoing it accomplishes so resolutely, and yet aroused by the prospect of a monstrous becoming. One may read its obsessive staging and restaging of the spectacle of abhumanity as a paralysis, a species of trauma, but one must also note the variety and sheer exuberance of the spectacle, as the human body collapses and is reshaped across an astonishing range of morphic possibilities: into slug-men, snake-women, ape-men, [...]*” (HURLEY, 2004, p. 4)

Assim como o cérebro da Sra. Black foi comparado ao de um animal em “A Luz Interior”, a mão de Francis é comparada a uma pata. Entretanto, o processo devolutivo nessas obras de Machen vai além da comparação com o reino animal, pois as personagens que se degeneram retrocedem até alcançarem matéria inicial de toda vida, chamada *prima materia*, que segundo Aristóteles é o produto formador de todos os objetos. Essa matéria é descrita em “O Pó Branco”, quando a Srta. Leicester finalmente consegue entrar no quarto do irmão:

[...] uma pontada de horror atravessou-me o coração como ferro em brasa. No chão, havia uma massa escura, pútrida, dissolvendo-se em odiosa putrefação, nem líquida, nem sólida, mudando ante nossos olhos, borbulhando como óleo fervendo. E, no meio daquilo, brilhavam dois pontos vermelhos como olhos. Vi o contorcer-se e agitar-se de membros, e alguma coisa moveu-se e levantou-se, parecendo um braço (MACHEN, 2017, p. 167)

Outro corpo que se transmuta e degenera quase da mesma maneira é o de Helen Vaughan, em *O Grande Deus Pã*, durante a sua morte. O médico que acompanhou a sucessão de eventos consequentes à morte de Helen, apesar do pavor e horror que dominavam seus sentidos, narra que tinha plena certeza de que a transformação repulsiva do corpo da jovem não fora fruto de uma alucinação:

Repetia-se, ali na minha frente, todo o processo por meio do qual o ser humano era feito. Vi a forma oscilar de sexo a sexo, dividindo-se e, então, se unificando. Então, vi o corpo regredir às feras que o precederam, e o que estava no alto mergulhar nas profundezas, para o abismo de todos os seres. O princípio da vida, que cria os organismos, sempre permanecia, enquanto a forma exterior se transformava. [...] Eu observava e, finalmente, nada mais vi senão uma substância gelatinosa. E, então, a escala foi percorrida mais uma vez [...] (MACHEN, 2017, p. 252).

O conceito da *prima materia* foi muito utilizado pelos alquimistas na tentativa de transformar qualquer metal base em ouro, pois acreditavam que se toda a matéria, incluindo o ser humano, deriva de uma mesma fonte, seria possível descobrir como modificá-la e melhorá-la. “Assim como os metais poderiam ser purificados e subir a escada da hierarquia do chumbo ao ouro, o alquimista também poderia passar por um processo análogo de purificação e alcançar a divindade, alcançando assim a imortalidade e a eterna juventude”¹⁰³ (POLLER, 2013, p. 3, tradução nossa). O conhecimento de alquimia obtido por Machen na catalogação de obras no início de sua carreira é evidente em sua ficção.

¹⁰³ O texto em língua estrangeira é: “Just as metals could be purified and ascend the ladder of hierarchy from lead to gold, so too the alchemist could undergo an analogous process of purification and attain divinity, thereby achieving immortality and eternal youth” (POLLER, 2013, p. 3).

É com a intenção de alcançar a imortalidade que o Dr. Black realiza o experimento em sua esposa em “A Luz Interior”, retirando sua essência humana e transpondo-a para uma pedra opala, enquanto seu corpo se transforma em uma figura que já sabemos ser a de um sátiro.

Daquele trabalho, do qual eu mesmo duvidava que escaparia vivo, a vida deveria participar. De alguém deveria ser extraída a essência que os seres humanos chamam de alma e, em seu lugar (porque na estrutura do mundo não há espaços vazios), deveria entrar aquilo que os lábios não podem pronunciar, aquilo que a mente não pode conceber sem um horror que é mais pavoroso que o horror da morte. (MACHEN, 2017, p. 58).

Após terminar o experimento, ele afirma que “não havia mais uma mulher” (MACHEN, 2017, p. 59) à sua frente, porém a opala brilhava “com uma luz tão forte como olhos humanos jamais viram” (MACHEN, 2017, p. 59). A opala pode ser compreendida no contexto do conto como a pedra filosofal, algo que os alquimistas também buscavam produzir e que o Dr. Black, após ler inúmeros livros sobre as ciências ocultas, encontrou um modo terrível de obter.

A degeneração apresentada nessas obras simboliza a angústia e também os anseios da sociedade em relação tanto aos avanços científicos quanto ao processo devolutivo do homem na escala darwiniana, o que faz com que essa temática também seja atrelada ao medo, que será analisado a seguir.

2.2 O medo como construto

O medo é definido por Jean Delumeau (2007) como “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente”. Para Zygmunt Bauman (2008), ele é “um sentimento conhecido de toda criatura viva” (BAUMAN, 2008, p. 9) e também “o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (BAUMAN, 2008, p. 8, grifos do autor).

No campo artístico, Alfred Hitchcock (1998) afirma que buscamos sentir medo de maneira indireta através das artes, e por isso, de acordo com David Roas (2014), o medo é um

efeito fundamental da narrativa fantástica, pois ela “se desenvolve em meio a um clima de medo” (ROAS, 2014, p. 61). O medo também está presente nas narrativas góticas e de horror, provocado pela incerteza diante do que não é familiar, do que é desconhecido, pois “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

Tanto Bauman (2008) quanto Delumeau (2007) esclarecem que o maior medo do ser humano é o da morte. Bauman percebe a morte como uma qualidade não negociável, pois ela “anula tudo que aprendemos. A morte é a encarnação do ‘desconhecido’. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*” (BAUMAN, 2008, p. 45, grifos do autor). Para Delumeau, “Todos os medos contêm, em graus diferentes, essa apreensão fundamental [da morte]; e, portanto, o medo não desaparecerá da condição humana ao longo de nossa peregrinação terrestre” (DELUMEAU, 2007). Por essa razão, a humanidade estará sempre buscando o prazer do medo, pois ele provoca a catarse, que, segundo Aristóteles, seria a purificação da alma ao experienciar a representação de emoções. “O processo catártico possibilitaria extravasar, através do medo produzido pela narrativa ficcional, os pavores associados ao horror real – aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano” (FRANÇA, 2008, p. 4). Dessa forma, por lidar com o medo natural e inconsciente da morte, a literatura de horror sempre continuará sendo objeto de interesse para o homem.

A elaboração do medo na ficção exige a presença de elementos insólitos, cuja natureza examinaremos a seguir.

2.2.1 O insólito ficcional

Em “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”, Flávio García afirma que o insólito ficcional, em oposição à narrativa realista-naturalista, é uma categoria comum a vários gêneros literários. Assim, compreende várias modalidades representativas, dentre elas, o maravilhoso, o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo maravilhoso e “toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva” (GARCÍA, 2012, p. 14).

Segundo Tzvetan Todorov (1975), um dos teóricos da literatura fantástica, quando somos apresentados a um evento insólito que não pode ser explicado pelas leis naturais do

nosso mundo familiar, devemos optar entre acreditar que o que vimos foi produzido pela nossa imaginação – e conseqüentemente as leis do nosso mundo não se modificam –, ou aceitar que o acontecimento realmente ocorreu e que, portanto, o mundo tem leis desconhecidas por nós. Para ilustrar sua declaração sobre a escolha que devemos realizar diante um acontecimento insólito, Todorov usa como exemplo o diabo. “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos” (TODOROV, 1975, p. 30).

O gênero maravilhoso constitui o sobrenatural aceito, uma vez que os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1975, p. 60).

O estranho, por sua vez, caracteriza-se como o sobrenatural explicado, isto é, refere-se a “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 1975, p. 53) e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela produzida pelos textos fantásticos.

O fantástico deriva da hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Todorov argumenta que existem três condições a serem preenchidas para que o fantástico ocorra:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. (TODOROV, 1975, p. 38-39).

Aprofundando essas três condições, Todorov explica que a primeira é o aspecto verbal do texto: a linguagem ambígua em relação ao acontecimento insólito irá provocar a hesitação, pois “nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida” (TODOROV, 1975, p. 40). A segunda condição trata tanto da parte sintática (das reações) quanto da parte semântica (das percepções). A terceira condição lida com a escolha do leitor entre os níveis de leitura possíveis dentro do texto.

O fantástico, na perspectiva do teórico, não é um gênero autônomo, pois só existe no limite entre o estranho e o maravilhoso. Todorov usa a literatura gótica, chamada na tradução de seu livro de romance negro, para apoiar sua afirmação.

Um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (*the Gothic novel*) parece confirmá-lo. Com efeito, distinguem-se geralmente, no interior do romance negro, duas tendências: a do sobrenatural explicado (do ‘estranho’, poderíamos dizer) [...]; e o do sobrenatural aceito (ou do ‘maravilhoso’)” (TODOROV, 1975, p. 48).

O teórico esquematiza os gêneros a fim de aprofundá-los e acrescenta dois subgêneros: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. O primeiro trata de acontecimentos que, apesar de parecerem sobrenaturais, são racionalizados no final da história. O último corresponde “às narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 58) e por não ser racionalizado é o subgênero que mais se aproxima do fantástico-puro. Por fim, o maravilhoso-puro, gênero relacionado aos contos de fada, aborda

elementos sobrenaturais [que] não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 1975, p. 60).

Contemporaneamente, a literatura fantástica continua sendo objeto de pesquisas e nem todos os teóricos compactuam com a ótica de Todorov. Em *A ameaça do fantástico* (2014) David Roas afirma que:

a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. (ROAS, 2014, p. 32)

Apesar de algumas convergências, para o teórico espanhol, diferentemente de Todorov, o gênero fantástico não funciona sem a presença do sobrenatural, que não pode ser explicado e que não existe no mundo real. Se o sobrenatural existir na narrativa, mas não provocar conflito, não se produz o fantástico. Nesse caso estaríamos no âmbito da literatura maravilhosa (quando o sobrenatural não é colocado como exceção à realidade dos personagens ou quando é naturalizado).

No entanto, para que o sobrenatural gere esse conflito, as narrativas devem ser ambientadas em espaços que sejam parecidos com o nosso mundo, dessa forma “o fantástico [...] vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos” (ROAS, 2014, p. 46). Assim, o teórico propõe o realismo como uma “necessidade estrutural de todo texto fantástico” (ROAS, 2014, p. 51), pois para que a transgressão provocada pelo fantástico seja bem sucedida, é preciso que o leitor esteja diante de um mundo o mais parecido possível com o seu, estabelecendo dessa forma o pacto ficcional, em que o leitor aceita o que o narrador relata como sendo verdadeiro. Roas (2014) explica que a verossimilhança não deve ser vista como um mero acessório e sim uma exigência do gênero fantástico, pois “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53).

Ele cita algumas técnicas que podem ser utilizadas a fim de alcançar esse objetivo do gênero por meio da verossimilhança. São elas: “recorrer a um narrador extradiegético-homodiegético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática etc” (ROAS, 2014, p. 54). Porém, quando se depara com o acontecimento insólito, o narrador tem dificuldades em se expressar com clareza porque o fenômeno fantástico, por não ser capaz de ser explicado pela razão, supera os limites da linguagem e é indescritível porque é impensável (ROAS, 2014, p. 55). Mas isso não significa que o evento insólito na narrativa ficará sem ser descrito completamente; o narrador apenas usará artifícios que deixem a linguagem confusa, mas que de certa forma seja possível expressar o que é aparentemente inexpressável. A narrativa

supera o descritível e deixa aos cuidados do leitor imaginar o inimaginável. O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão (ROAS, 2014, p. 57).

A imaginação do leitor é atçada para tentar compreender a existência do sobrenatural, algo que, por não poder ser explicado racionalmente, provoca dúvidas e certa hesitação. No entanto, diferentemente de Todorov, Roas afirma que “a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não se comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim” (ROAS, 2014, p. 43). Sendo assim, ele inclui no termo “literatura fantástica”

tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita à discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (ROAS, 2014, p. 43).

De modo geral, percebemos que, na perspectiva de Roas, o fantástico ocorre quando há transgressão e subversão da realidade, quando o espaço ficcional é idêntico ao mundo do leitor, de modo que ele se reconheça na narrativa, e quando o sobrenatural é o fenômeno desestabilizador que ameaça tanto a realidade ficcional quanto a cotidiana.

Conquanto tenhamos buscado explicitar as possíveis abordagens do insólito ficcional, a proposta desse trabalho não é classificar as obras de Machen segundo as categorias do fantástico apresentadas, mas sim de demonstrar como o autor utiliza acontecimentos insólitos em suas narrativas de modo a construir sua própria estética. Na ficção de Machen, geralmente a história oscila entre os limites do real e irreal. O real é instaurado e posteriormente subvertido.

A respeito da inserção do insólito nas obras de Machen, devemos levar em consideração que a ruptura do mundo real provoca horror nas personagens pelo fato dos acontecimentos incomuns estarem ligados ao mundo sobrenatural. Segundo Sarah Johnston (2016),

as histórias de horror geralmente se concentram no que pode ser chamado de experiências gnósticas. [...] os personagens de ficção de horror geralmente experimentam uma versão mais sombria da mesma coisa que os gnósticos, teurgistas e outros místicos dessa espécie experimentaram, ou seja, um conhecimento mais íntimo e contato mais próximo com entidades que normalmente estão além do alcance humano (JOHNSTON, 2016, p. 219, tradução nossa).

Na ficção do autor, as entidades sobrenaturais fazem parte do folclore celta, à exceção de “A Luz Interior” e *O Grande Deus Pã*, cujas narrativas apresentam o deus da mitologia grega Pã. Há certo alinhamento entre “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e “O Sinete Negro”, pois relatam a lenda do Povo Pequeno, termo utilizado na última obra, enquanto “O Pó Branco” lida com o ritual do Sabá das bruxas.

As duas obras de Machen sobre Pã foram publicadas em 1894. De acordo com Sage Leslie-McCarthy (2008, p. 42), a figura de Pã se tornou popular na ficção do final do século XIX e, dependendo do gênero da obra, ele era retratado de maneiras diferentes, podendo ser tanto um deus relacionado à bondade e natureza quanto uma força destrutiva incitadora de medo. No entanto, em “A Luz Interior” e *O Grande Deus Pã* a figura do deus Pã é a de um ser perverso e transgressor, símbolo da dualidade, pois é animal e homem/mortal e divino ao

mesmo tempo. Pã “representa o poder do mundo invisível, o que não pode ser entendido no plano material”¹⁰⁴ (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 42-43, tradução nossa) e a ameaça que pode ser encontrada ao se ultrapassar os limites da natureza.

O mito originário de Pã relata que ele é fruto de um relacionamento de Hermes com uma ninfa da floresta que foge ao ver a aparência desagradável do filho, pois ele nasceu “com chifres brotando de sua testa, barba de bode e um nariz torto, orelhas pontudas e a cauda e pés de um bode”¹⁰⁵ (BERENS, 2009, p. 143, tradução nossa). Apesar de sua fisionomia diferente, Pã foi levado ao Olimpo por seu pai e rapidamente agradou aos deuses, especialmente Dionísio, deus associado, entre outras coisas, a festas, lascívia e fertilidade.

Pã se tornou o protetor das colinas, florestas e campos, e das divindades menores que lá habitavam com ele, como as ninfas e sátiros. Esses lugares eram compreendidos como sendo o domínio de Pã e muitas vezes eram evitados pelos seres humanos, por medo de encontrarem o deus. De acordo com Pierre Borgeaud (1988), as paisagens relacionadas a Pã são espaços “onde ocorrem fenômenos estranhos, independentemente da vontade e do poder humano”¹⁰⁶ (BORGEAUD, 1988, p. 59, tradução nossa).

Na Antiguidade, Pã era adorado como um símbolo de fertilidade e sensualidade, apesar de ser, em alguns momentos, assustador: “Eles acreditavam que Pã era a causa de um medo repentino, aterrorizante e irracional em humanos e animais, um sentimento que recebeu o nome *pânico*, de Pã”¹⁰⁷ (DALY, 2009, p. 109, grifo da autora, tradução nossa). No cenário finissecular britânico a figura de Pã vai ser introduzida na literatura “para expressar ansiedades sexuais contemporâneas através de uma sensação clássica de terror e satisfação”¹⁰⁸ (IMKO, 2013, p. 4, tradução nossa).

Em “A Luz Interior”, percebemos sutilmente a presença de Pã quando Dyson, caminhando pela rua, vê uma mulher na janela de uma das casas e afirma, posteriormente, que o rosto dela não era humano e se parecia com o de um sátiro. Dyson, ao ter seu primeiro

¹⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “*represents the power of the unseen world, that which cannot be understood on the material plane and, more importantly that which should not be tampered with by the uninitiated*” (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 42-43).

¹⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “*with horns sprouting from his forehead, a goat’s beard and a crooked nose, pointed ears, and the tail and feet of a goat*” (BERENS, 2009, p. 143)

¹⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “*a space where strange phenomena take place, irrespective of human will and power*” (BORGEAUD, 1988, p. 59).

¹⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “*They believed Pan was the cause of a sudden, terrifying, unreasoning fear in humans and beasts, a feeling given the name panic, from Pan*” (DALY, 2009, p. 109, grifo da autora).

¹⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “*to express contemporary sexual anxieties through a classical sensation of terror and exhilaration*” (IMKO, 2013, p. 4)

contato com o insólito, entra em choque, pois encontrar o inimaginável desestabiliza as emoções:

Ao pegar o maço no bolso, olhei em direção às casas e, quando fiz isso, senti-me como se tivesse parado de respirar, meus dentes se entrechocaram e o graveto que eu tinha na mão partiu-se ao meio tal a pressão que fiz sobre ele. Foi como se um choque elétrico me descasse pela espinha e, por um momento que me pareceu muito longo, embora, na verdade, foi curtíssimo, me peguei imaginando o que seria aquilo. Então, percebi o que tinha feito meu coração quase parar e meus ossos tremerem de agonia. Quando levantei os olhos, olhei diretamente para a última casa da rua à minha frente e, na janela do segundo andar daquela casa, vi, por uma fração de segundo, um rosto. Era um rosto de mulher e, ainda assim não era humano (MACHEN, 2017, p. 39).

O vislumbre que Dyson teve da mulher, que descobrimos depois ser a esposa de um renomado médico, Dr. Black, deixa-o abalado, como se estivesse paralisado de medo, pois Dyson afirma ter visto o inferno:

[...] quando vi aquele rosto na janela, com o céu azul sobre mim e a brisa morna soprando em meu rosto, percebi que tinha olhado para outro mundo, olhado pela janela de uma casa comum, recém-construída, e visto o inferno lá dentro. Quando o choque inicial passou, pensei que tinha desmaiado. Meu rosto estava coberto por um suor frio e minha respiração parecia a de quem estivera quase a se afogar (MACHEN, 2017, p. 40).

Após esse evento, a Sra. Black falece subitamente, apesar de jovem, gerando alguns rumores pela cidade. Dyson, ao ler sobre o caso no jornal, decide procurar o médico legista responsável pela autópsia para saber mais a respeito da condição da Sra. Black e o que possivelmente poderia ter sido a causa de sua morte e se surpreende ao ouvir do médico que o cérebro da mulher não parecia o de um ser humano:

- Você diz que não era o cérebro de um ser humano. Então, o que era?
- O cérebro do demônio. [...] E tenho certeza de que Black arranjou um jeito de pôr um fim àquilo. E não o culpo por ele ter feito. O que quer que a senhora Black tenha sido, ela não estava em condições de ficar neste mundo (MACHEN, 2017, p. 49).

Segundo Carroll (1999, p. 51), os monstros do horror em sua maioria das vezes aparecem por meio de uma mesclagem entre duas categorias normalmente distintas. Uma dessas possibilidades é através da ocupação do corpo de um ser humano por uma entidade, um demônio, que frequentemente é uma figura categoricamente transgressiva como Pã.

Apesar de o horror que a Sra. Black provocou em Dyson ter sido momentâneo, o mesmo não se ocorreu com o Dr. Black, que sofreu mudanças drásticas, claramente

perceptíveis, como demonstra a passagem a seguir, em que Dyson o encontra casualmente alguns meses após o médico ter vendido a casa:

Quando vi o Dr. Black descer os degraus de sua casa em Harlesden, ele era um homem esbelto, que caminhava com firmeza e tinha membros bem proporcionados. Eu diria que um homem no auge de sua força física. E agora, na minha frente, estava uma criatura miserável, curvada e frágil, com faces encovadas, cabelos ralos e brancos, e braços e pernas que tremiam. A miséria estava estampada em seus olhos (MACHEN, 2017, p. 50).

A modificação sofrida pelo Dr. Black mostra que o contato com o monstro sobrenatural definha e transtorna a pessoa por ser uma fonte de ameaça (CARROLL, 1999, p. 53), e, como resultado disso, Dr. Black morre pouco tempo depois. Dyson consegue encontrar os antigos pertences do médico, um livreto e uma pedra opala. No livreto, o médico explica que certas barreiras humanas foram transpostas para que ele conseguisse realizar um experimento no cérebro de sua esposa, o que provocou sua transmutação física e, posteriormente, sua morte pelas mãos do próprio marido. Apesar de estar ciente das possíveis consequências de seu ato, Dr. Black decidiu seguir em frente e adentrar uma região da ciência que deveria permanecer oculta para a humanidade.

Há uma região do conhecimento que você nunca alcançará, a qual os sábios, vendo-a de longe, fogem dela como da peste, e eles fazem bem em agir assim. Mas entrei nesta região. Se você soubesse, se você pudesse ao menos sonhar o que pode ser feito, o que um ou dois homens podem fazer neste nosso tranquilo mundo, sua alma estremeceria e você perderia os sentidos. O que você me ouviu dizer é apenas a superfície, a cobertura externa da verdadeira ciência, aquela ciência que significa morte, aquela que é mais horrível que a morte para os que a apreendem. Não, quando os homens dizem que há coisas estranhas no mundo em que vivem, eles nada sabem do medo e do terror que moram neles e ao redor deles (MACHEN, 2017, p. 51).

A Sra. Black precisou se tornar a cobaia de seu marido porque ele havia descoberto que para obter sucesso no procedimento que pesquisava a humanidade de uma pessoa deveria ser extraída, oferecendo o lugar a uma entidade: “Não escondi nada dela. Eu lhe disse em que ela seria transformada e o que ocuparia o lugar em que, antes, estivera sua vida. Eu contei a ela toda a vergonha e todo o horror” (MACHEN, 2017, p. 58).

Ainda de acordo com a narrativa do médico, uma noite, quando o casal estava no laboratório, ele fez o experimento, retirando a alma de Agnes e colocando-a na opala, e, quando terminou, a mulher já havia se transmutado. O médico ainda confessa ter cumprido a promessa de matá-la “quando ela se tornasse o que eu tinha contado a ela” (MACHEN, 2017, p. 59). Ao entender verdadeiramente do que se tratava a opala que estava guardada junto com

o livro que terminara de ler, Dyson a destrói em um acesso de horror e repugnância devido ao perigo e anormalidade que ela representa.

O medo gerado pelos constantes avanços científicos finiseculares está retratado no experimento realizado pelo Dr. Black depois de anos estudando as ciências ocultas a fim de alcançar um conhecimento que deveria permanecer inexplorado. A narrativa do Dr. Black também nos mostra como são extremamente perigosas e atemorizadoras as consequências caso o ser humano ultrapasse as fronteiras entre o mundo material e espiritual, pois o sobrenatural pode manifestar-se insolitamente através de nós. Entretanto, essa temática é melhor abordada em *O Grande Deus Pã*.

O experimento transcendental realizado pelo Dr. Raymond, cujo objetivo é levantar o véu entre os dois mundos, é o ponto central de *O Grande Deus Pã*, que focaliza mais diretamente a figura do deus Pã. Dr. Raymond, assim como o Dr. Black, pesquisa há anos as ciências ocultas e decide finalmente colocar em prática todo seu conhecimento acumulado, chamando Clarke, seu amigo, para ser testemunha do evento.

Não sei se algum humano alguma vez levantou esse véu, mas eu sei, Clarke, que você e eu vamos levantá-lo esta noite bem diante de nossos olhos. Você pode pensar que tudo isso nada mais é que uma bobagem estranha. Pode ser estranho, mas é verdade, e os antigos sabiam o que significava levantar o véu. Eles chamavam a isso ver o deus Pã (MACHEN, 2017, p. 210).

Dr. Raymond usa como cobaia a jovem Mary, que ele havia resgatado da sarjeta e da morte por inanição quando ela era criança e por isso acredita que “a vida dela é minha e posso dispor dela da forma que eu quiser” (MACHEN, 2017, p. 212), sem preocupações sobre possíveis consequências à jovem. Clarke questiona os métodos invasivos do Dr. Raymond, que afirma ser necessário o uso do bisturi, pois ele “[...] vai nivelar a sólida parede dos sentidos e, pela primeira vez desde que o homem foi feito, um espírito vai olhar o mundo espiritual” (MACHEN, 2017, p. 211).

Entretanto, antes mesmo de o experimento ser realizado, Clarke, assim como Dyson em “A Luz Interior”, vislumbra o deus Pã. Devido aos odores fortes no laboratório de Raymond, Clarke fica em um estado letárgico, quase em uma espécie de transe, onde relembra memórias do verão que passou na infância em meio às florestas e pradarias perto de sua casa:

Clarke, ainda nas profundezas de um sonho, estava consciente de que o caminho a partir da casa de seu pai o levava a uma região desconhecida, e ele admirava o quão estranho era tudo aquilo quando, subitamente, no lugar dos murmúrios do verão, um

silêncio profundo pareceu cair sobre todas as coisas. A floresta calou-se e, por um instante fugaz, ele se viu face a face com uma presença que não era de homem ou de besta, nem de vivo e nem de morto, mas todas as coisas misturadas, com a forma de todas as coisas, mas sem forma nenhuma. Naquele momento, a aliança de corpo e alma foi dissolvida e uma voz pareceu gritar ‘Vamos embora daqui!’, e, então, a escuridão da escuridão além das estrelas, a escuridão do eterno (MACHEN, 2017, p. 214).

Machen constrói a narrativa de *O Grande Deus Pã* em capítulos aparentemente distintos entre si, estratégia que concorre para a manutenção do suspense, pois é somente na metade da novela que as histórias apresentadas isoladamente começam a se interrelacionar. Dessa forma, após sermos apresentados a todas as peças do quebra-cabeça, no final da narrativa, descobrimos que, apesar de o experimento ter sido realizado com sucesso e Mary ter visto Pã, a jovem engravidara sobrenaturalmente do deus, falecendo pouco depois de dar à luz a uma menina, Helen.

De acordo com José Gil (2000), na literatura de horror “o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem)” (GIL, 2000, p. 171) e, devido ao experimento que levantou o véu entre os dois mundos, Helen é fruto de uma relação insólita e se torna a personagem monstruosa que irá provocar horror e medo o longo da narrativa. Desde criança, Helen já amedrontava o Dr. Raymond enquanto ela estava sob os cuidados do médico, como este confessa ao final:

Eu fiquei sabendo o que tinha feito no momento em que a criança nasceu; e quando ela estava com cerca de cinco anos de idade, eu a surpreendi – nem uma, nem duas, mas várias vezes – com um companheiro cuja natureza você bem pode imaginar. Foi para mim um horror constante e, após uns poucos anos, senti que não podia aguentar mais e mandei Helen Vaughan embora (MACHEN, 2017, p. 256).

Os eventos insólitos causados por Helen ao ser mandada para o interior do país são apresentados para o leitor através de Clarke, cujo único prazer era ler e compilar histórias para seu livro, intitulado *Memórias para provar a existência do demônio*. Uma dessas histórias é relatada pelo Dr. Phillips e, sem ter conhecimento que Helen é fruto do experimento que testemunhou, Clarke relê a narrativa. O lugar onde se passam os eventos é descrito como um vilarejo que foi importante no período de domínio romano, mas que agora contava apenas com pouquíssimas pessoas: “Está situado em um ponto mais alto, a cerca de seis milhas do mar e protegido por uma floresta grande e pitoresca” (MACHEN, 2017, p. 217).

Tal floresta se tornou espaço muito frequentado por Helen e, conseqüentemente, pelas crianças com quem fez amizade, mas foi em um passeio solitário pelo local que o primeiro

incidente ocorreu. Trevor, o filho de um dos trabalhadores, enquanto acompanhava o pai, decidiu caminhar entre as árvores colhendo flores, porém retornou correndo apavorado:

[...] o menino disse que, após colher as flores, sentiu-se cansado, deitou-se no chão e pegou no sono. Subitamente, foi acordado, conforme disse, por um barulho estranho, uma espécie de canção. Ao olhar através dos ramos, ele viu Helen V. brincando no gramado com um ‘estranho homem nu’ que ele parecia ser incapaz de descrever com mais detalhes. Ele ficou apavorado e correu, gritando e chamando o pai (MACHEN, 2017, p. 219).

No decorrer de algumas semanas, Trevor ainda apresentava sintomas de nervosismo, continuamente acordando durante a noite gritando de pavor “O homem na floresta, pai! Pai!” (MACHEN, 2017, p. 219). À medida que o tempo passava, Trevor aparentava ter melhorado, porém, três meses depois, ao acompanhar seu pai no trabalho de carpintaria, o menino sofreu um novo ataque, assustando tanto seu pai quanto o proprietário:

[...] ambos ficaram horrorizados com um pavoroso grito e o som de uma queda. Correram e encontraram o menino, desacordado, sua face contorcida de horror. Um médico foi logo chamado e, após alguns exames, ele afirmou que a criança sofreu um ataque nervoso aparentemente produzido por um choque muito forte (MACHEN, 2017, p. 219).

A causa do grande horror de Trevor é uma cabeça de pedra “de aparência grotesca” que ele grita ser “O homem na floresta!” (MACHEN, 2017, p. 219), que, na verdade, se trata de uma escultura do período romano, representando a figura de um sátiro. Dr. Phillips, o autor do relato, conta a Clarke que, ao inspecionar a tal cabeça, “nunca tinha tido um pressentimento tão forte de um mal intenso” (MACHEN, 2017, p. 219). Trevor nunca mais se recuperou desse ataque, ficando fraco intelectualmente e sem chances de melhora (MACHEN, 2017, p. 220).

Na floresta acontece também outro evento insólito de “caráter ainda mais extraordinário” (MACHEN, 2017, p. 220). Rachel M., filha de um rico fazendeiro da região, se tornara a melhor amiga de Helen e foi testemunha de algo que a deixou fora de si:

[...] as duas amigas saíam pela manhã e ficavam na floresta até o anoitecer. Uma ou duas vezes após essas incursões, a sr^a M. considerou o comportamento de sua filha bastante peculiar: ela parecia lânguida e sonhadora e, como depois foi dito, ‘diferente dela mesma’. Mas essas peculiaridades parecem ter sido consideradas de menos importância para merecerem atenção. Entretanto, uma noite, após Rachel ter voltado para casa, sua mãe ouviu, vindo do quarto, um ruído que lhe pareceu um choro abafado. Ao entrar, encontrou a filha semidespida, deitada na cama e, evidentemente, dominada por indizível angústia. Tão logo viu a mãe, exclamou: ‘Ah, mamãe! Por que você me deixou ir para a floresta com Helen!?’ A sr^a M.,

impressionada com a natureza da pergunta, começou a questionar a filha e Rachel contou a ela a seguinte história. Disse... (MACHEN, 2017, p. 220).

Um recurso utilizado por Machen para ajudar a construir o medo na novela consiste em mencionar alguns acontecimentos ao invés de descrevê-los em minúscias, deixando certas lacunas na narrativa. Segundo Carreira (2018), “Essas lacunas são abertas propositalmente para serem preenchidas pela imaginação do leitor, constituindo uma estratégia à qual Campra (2016, p. 134) denomina ‘poética dos vazios’” (CARREIRA, 2018, p. 8).

Como leitores, desconhecemos o que teria feito Rachel mudar seu comportamento, já que seu relato à sua mãe é suspenso antes mesmo de começar. Apesar de sermos deixados apenas com as reticências para imaginarmos o que Rachel poderia ter dito, sabemos que depois dessa confissão ela nunca mais foi vista: “Ela desapareceu à luz do meio-dia. Viram-na caminhando na pradaria e, momentos depois, ela não estava mais lá” (MACHEN, 2017, p. 221).

Os vazios também estão presentes no início da narrativa quando Dr. Raymond explica o experimento a ser realizado: “Com um toque, eu posso colocá-los a funcionar, com um toque, eu disse, eu posso liberar a corrente, com um toque eu posso completar a comunicação entre o mundo do sentido e... vamos terminar essa frase mais tarde” (MACHEN, 2017, p. 211). Logo em seguida, a resposta de Clarke ao Dr. Raymond é omitida. “– Mas você se lembra do que me escreveu? Pensei que seria um requisito que ela... - Ele sussurrou todo o resto no ouvido do médico” (MACHEN, 2017, p. 211-212). A presença das reticências nesses casos desperta a curiosidade do leitor e o incita a tentar preencher as lacunas da história. Para Navarette (1998),

[...] as omissões e elipses da história de Machen divulgam uma estratégia essencialmente decompositiva, traíndo a vulnerabilidade constitucional da linguagem às forças entrópicas que a cercam e a envolvem, ao mesmo tempo em que induzem os curtos-circuitos emocionais e intelectuais nos quais a razão dá lugar às emoções humanas elementares – ao medo, ansiedades e vergonha¹⁰⁹ (NAVARETTE, 1998, p. 201, tradução nossa).

Por sermos induzidos como leitores a preencher os vazios apresentados, fazemos parte da produção de um horror que torna significativa a falta de palavras (NAVARETTE, 1998, p. 201). Para Lovecraft (1987), o grande atrativo de *O Grande Deus Pã* está na narração, pois

¹⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “*the omissions and ellipses of Machen's story disclose an essentially decompositive strategy, betraying language's constitutional vulnerability to the entropic forces that surround and beset it as they simultaneously induce the emotional and intellectual short-circuits in which reason gives way to elemental human emotions - to fear, anxieties, and shame*” (NAVARETTE, 1998, p. 201).

Machen revela as pistas de maneira gradual, acumulando suspense e horror na narrativa até o final: “É impossível descrever o crescente de suspense e o supremo horror que estua em cada parágrafo, sem seguir completamente a seqüência exata em que Machen vai aos poucos desvendando os seus indícios e revelações” (LOVECRAFT, 1987, p. 88-89).

O medo atrelado ao insólito na novela continua a ser construído ao passo em que Helen cresce e se muda para Londres, onde suas vítimas agora são cavalheiros da alta sociedade. O primeiro cavalheiro que sofre as consequências da convivência com Helen é Charles Herbert, amigo de faculdade de Villiers, que acaba se casando com a jovem e sendo testemunha de horrores indizíveis, como ele mesmo conta:

Nem em seus mais fantásticos e hediondos sonhos você poderia imaginar a mais leve sombra do que eu ouvi... e vi. Isso mesmo! Vi! Eu vi o inacreditável, horrores tamanhos que eu mesmo paro, às vezes, no meio da rua, e pergunto se é possível um homem assistir a todas aquelas coisas e ainda viver. Em um ano, Villiers, eu era um homem arruinado de corpo e alma... [...] Eu poderia contar-lhe algumas coisas que o convenceriam, mas, se o fizesse, você nunca mais teria um dia feliz. Você passaria o resto de sua vida como eu, um homem muito assustado, apavorado, um homem que viu o inferno (MACHEN, 2017, p. 223-224).

Meyrick, um pintor de Buenos Aires, também se torna vítima do encontro com Helen. Não conseguindo lidar com as imagens em sua mente, Meyrick as desenha e envia para um amigo de Villiers pouco antes de morrer. Sua coleção de desenhos é acompanhada por uma inscrição em latim cuja tradução diz: “Esses lugares, que um horror secreto habita, permanecem mudos no dia, mas na noite brilham com mil fogos, e, em toda parte, se reúne o coro de egipãs. Então, na beira do mar, se ouve o som das flautas e o estrondo dos címbalos” (MACHEN, 2017, p. 236, N. do T.). Os terríveis desenhos em preto e branco que Villiers vê são de figuras de faunos, sátiros e egipãs em pradarias, vinhedos e lugares desertos, “um mundo no qual a alma humana parecia encolher-se, trêmula” (MACHEN, 2017, p. 237).

Villiers, a personagem que desvenda o mistério, se depara por acaso na rua com outra vítima de Helen durante a madrugada, pouco antes de o cavalheiro cometer suicídio, e fica apavorado com a transfiguração do homem, fugindo às pressas diante de tal visão:

[...] meu sangue esfriou quando olhei para o rosto do homem. Eu jamais poderia imaginar que uma mistura tão infernal de paixões poderia ser encontrada em olhos humanos. Quase desmaiei quando vi. Entendi, na hora, que tinha visto os olhos de uma alma perdida [...]. A forma humana permanecia, mas todo o inferno estava dentro dele. Uma furiosa luxúria e um ódio que parecia feito de fogo, a perda de todas as esperanças, um horror que parecia soltar gritos lancinantes para a noite, embora sua boca estivesse fechada, e a mais completa escuridão do desespero. Tenho certeza de que ele não me viu. Ele não podia ver nada que nós podemos ver; mas ele via o que, espero, nós nunca vejamos. [...] aquele homem não pertencia mais

a este mundo, eu estava olhando para o rosto de um demônio” (MACHEN, 2017, p. 245)

Navarette (1998) afirma que “Os personagens de Machen são destruídos pelo vislumbre inesperado de uma realidade assustadora que está por trás de tudo o que eles até então conheceram”¹¹⁰ (NAVARETTE, 1998, p. 180-181, tradução nossa), no entanto, as “atrocidades” que Helen comete não são explicitamente reveladas para os leitores, como explicado anteriormente. “É desnecessário entrar em detalhes sobre a vida que aquela mulher levava. Se você quiser mais informações, dê uma olhada no legado de Meyrick. Aqueles desenhos não foram produto da imaginação dele” (MACHEN, 2017, p. 247). A narrativa, se aproximando do desfecho, exige novamente que nós, como leitores, construamos sentido nos vazios e imaginemos os tipos de horrores vivenciados pelas vítimas a ponto de fazê-las desejar a morte (NAVARETTE, 1998, p. 199). Mesmo com poucos detalhes, somos capazes de depreender que Helen era responsável por oferecer orgias em culto a Pã, onde os convidados “viam o deus” e, após participarem de atos imorais, eles ficavam atormentados e cometiam suicídio em repugnância a si mesmos (IMKO, 2013, p. 7).

Através de Villiers e Austin, o leitor descobre a existência de um manuscrito que relata os “divertimentos” que Helen proporcionava a seus convidados da alta sociedade. Austin pega o manuscrito, mas não consegue lê-lo devido ao horror que sentiu ao passar os olhos por acaso por uma palavra: “Sentiu como se seu coração parasse e, com os lábios brancos e a testa coberta de suor, ele jogou o manuscrito no chão” (MACHEN, 2017, p. 248-249). Ainda abalado, Austin diz que o medo e o horror da morte em nada se comparam ao que está registrado no manuscrito. Villiers concorda que de fato o documento é muito pavoroso, porém, apesar de tudo, se trata de uma lenda antiga escondida na forma de um símbolo:

[...] é uma velha história, um velho mistério encenado em nossos dias nas ruas escuras de Londres ao invés de num vinhedo ou num jardim de oliveiras. Sabemos o que aconteceu com aqueles que encontraram o grande deus Pã e aqueles que são sábios reconhecem que todos os símbolos significam alguma coisa. [...] Era, na verdade, um símbolo estranho sob o qual, há muito tempo, os homens esconderam o conhecimento sobre as coisas mais terríveis, as forças mais secretas que se ocultam no coração de todas as coisas; forças ante as quais a alma dos homens murcha e morre e se torna preta tanto quanto seus corpos ficam pretos como se carbonizados por uma forte corrente elétrica. Tais forças não têm nome, delas não se pode falar e nem podem ser imaginadas, a não ser sob um véu e um símbolo, um símbolo que, para muitos de nós, parece uma pitoresca e poética fantasia e, para outros, uma lenda tola. Mas você e eu, de qualquer forma, sabemos alguma coisa do horror que pode esconder-se no lugar secreto da vida, sob a carne humana. Aquilo que não tem forma assumiu uma forma (MACHEN, 2017, p. 249).

¹¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “*Machen’s characters are destroyed by their unanticipated glimpse of an appalling reality that lies behind all that they have hitherto known*” (NAVARETTE, 1998, p. 180-181).

De acordo com Carroll (1999), a monstrosidade das histórias de horror é tanto inconcebível quanto indescritível, e as personagens dentro na narrativa não podem se horrorizar com uma monstrosidade que não considerem perigosa e impura (CARROLL, 1999, p. 48). Por isso, Helen, por ser filha de uma relação insólita entre uma humana com um deus transgressor (cultuado por orgias e lascívia), gera repulsa e temor, além de ser extremamente ameaçadora à moral vitoriana.

Ao causar esse tipo de declínio mental, físico e espiritual nos homens que a conhecem pessoalmente, Helen é considerada a encarnação do demônio¹¹¹, já que é a fonte de horrores indizíveis que levam os homens à morte. “Helen é descrita como a *femme fatale* e sua presença no universo ficcional desafia os códigos da moral vitoriana e da sociedade patriarcal” (CARREIRA, 2018, p. 8).

Segundo Camille Paglia (1992), “o sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos” (PAGLIA, 1992, p. 15). Sabemos que a rígida moralidade e a necessidade imperiosa de um comportamento virtuoso que foram construídos e difundidos ao longo da Era Vitoriana na Inglaterra tornaram-se apenas fachadas no final do século, porém, o fato de Helen, uma mulher, ser capaz de cometer atos que abalaram a conduta respeitável da elite masculina é extremamente perigoso e, por isso, monstruoso: “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos” (COHEN, 2000, p. 48).

A única maneira de lidar com um perigo que é incontrolável por ser parte de uma natureza primitiva sobrenatural é eliminá-lo. Helen não é considerada humana, como mostra a passagem a seguir: “O nome que ela usava quando a conheci era Helen Vaughan, mas qual o nome verdadeiro, eu não sei. Não acho que ela tivesse um nome, não no sentido que entendemos. Apenas seres humanos têm nome” (MACHEN, 2017, p. 224). Por essa razão, Villiers afirma que precisa pôr um fim na história antes que ela faça mais vítimas. O suicídio forçado de Helen, o último evento insólito da narrativa, consegue impactar negativamente o Dr. Matheson, médico que o testemunhou, provocando também sua morte repentina pouco depois. A metamorfose que ele presenciou não era algo a ser contemplado por olhos humanos.

Em “Non-evolutionary degeneration in Arthur Machen’s supernatural tales”, Kimberley Jackson (2013, p. 126), a propósito das observações de Adrian Eckersley (1992) sobre a degeneração na obra de Machen, afirma que, nas metamorfoses que alguns

¹¹¹ No original em latim: *Et diabolus incarnatus est*. Referência à transcrição que aparece ao fim do relato escrito sobre Helen V. no livro de Clarke “Memórias para provar a existência do demônio”.

personagens do autor sofrem, há uma decadência fisiológica acompanhada de uma queda moral, o que, no caso de Helen, efetivamente ocorre.

Marco Pasi (2007, p. 73) explica que o ser humano não possui uma capacidade natural de vislumbrar ou interagir com o mundo espiritual; assim, o acesso à realidade escondida atrás do mundo material só é possível por meio da modificação artificial das células cerebrais. No entanto, “A Luz Interior” e *O Grande Deus Pã* mostram, por meio de seus eventos insólitos, que fazer experimentos desse tipo no cérebro humano provoca horror, destruição, degeneração e morte, pois “essa realidade mais profunda é composta por forças extremamente poderosas que se tornam fatais simplesmente por causa da enorme quantidade de energia que possuem, que é insuportável para os seres humanos quando entram em contato com ela”¹¹² (PASI, 2007, p. 74, tradução nossa).

A presença de uma entidade sobrenatural como Pã reflete as ansiedades finisseculares em relação aos avanços da ciência e do processo evolutivo do homem. Se o passado, em que supostamente os deuses existiram e que foi o ponto de partida para o progresso da civilização, é, na verdade, fonte de degeneração e pânico, a humanidade somente encontrará ruína à frente, e ter o conhecimento desses mistérios apenas trará horrores (JOHNSTON, 2016, p. 227). Dessa forma, é preferível que o ser humano continue sem ultrapassar seus limites naturais por meio de experimentos científicos, para que não seja afetado pelo mundo espiritual ou que nenhuma entidade atravesse o véu e cause grandes temores na realidade material.

Enquanto “A Luz Interior” e *O Grande Deus Pã* abordam o mito grego do deus Pã, “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e “O Sinete Negro” reavivam o misticismo celta com a lenda do Povo Pequeno. “O Sinete Negro” é a novela que melhor aborda essa lenda, visto que o objetivo do professor Gregg é provar que essa raça esquecida ainda existe e gera descendentes com os humanos. Em “A Mão Vermelha” ela é apenas mencionada como sendo a protetora de um tesouro encontrado na colina, enquanto “A Pirâmide Reluzente” mostra como “as fadas” são capazes de provocar horror através de seus rituais antigos.

Em sua obra, Machen frequentemente associa a presença do insólito à mitologia e ao folclore celta, focalizando, em particular, o Povo Pequeno, cuja presença visa a provocar o horror. Assim como todas as lendas e mitos, a história do Povo Pequeno se baseia nas tradições orais. Uma das versões existentes sobre a possível origem desse povo é de que

¹¹² O texto em língua estrangeira é: “*this deeper reality is composed of extremely powerful forces that become deadly merely because of the sheer amount of energy they possess, which is unbearable for human beings when they come in contact with it*” (PASI, 2007, p. 74).

pertence a um “Outro Mundo” e, de vez em quando, ainda sai de seus esconderijos e interage com a humanidade. “Na Irlanda, essas figuras são deuses diminuídos, a raça dos Tuatha Dé Danann (tribo da deusa Danu) que se esconderam nas colinas e pântanos da Irlanda depois de serem derrotados pelos invasores humanos”¹¹³ (MONAGHAN, 2004, p. XV, tradução nossa).

Segundo Patricia Monaghan (2004), os deuses celtas eram representados no folclore como fadas e seres benevolentes por serem muito temidos. As pessoas consideravam perigoso demais invocar os deuses pelos seus nomes verdadeiros, pois acreditavam no poder da palavra e não desejavam provocar as entidades (MONAGHAN, 2004, p. 348). O professor Gregg, em “O Sinete Negro”, refere-se precisamente a esse fato na passagem a seguir:

[...] fiquei convencido de que muito do folclore do mundo nada mais é que relatos exagerados de eventos que realmente aconteceram, e fui levado a considerar, em especial, as histórias de fadas, o povo bom das raças célticas. [...] nossos ancestrais remotos chamavam os seres assustadores de ‘bonito’ e ‘bom’, apenas porque tinham medo deles. Assim, eles lhes davam formas agradáveis, embora soubessem que a verdade era exatamente o oposto (MACHEN, 2017, p. 199).

Em consequência desse temor, foram criadas expressões para se referenciar às fadas, sendo uma delas “*the little people*”, traduzida para o português como “Povo Pequeno” (MACHEN, 2017, p. 206). Carroll (1999) explica que, na literatura de horror, “os monstros são originários de lugares fora e/ou desconhecidos do mundo humano” (CARROLL, 1999, p. 54), por isso, a mera possibilidade de essas entidades sobrenaturais ainda existirem e habitarem entre nós recupera medos ancestrais que, apesar de não sabermos, ainda estão enraizados em nós.

A manifestação do insólito em relação ao folclore celta está também relacionada aos *loci* que exercem influência na evocação do medo. Além das colinas naturais, as fortalezas feitas de pedra no cume das montanhas ou até mesmo as ruínas de construções circulares de povos antigos eram consideradas habitações das fadas (*fairy rath*) e, por isso, eram evitadas pelos habitantes locais. O formato circular é bastante mencionado em “A Pirâmide Reluzente”, porque o ritual feito pelo Povo Pequeno ocorre em uma depressão na colina que Dyson encontra ao sair para procurar o que ele chama de “tigela”.

Seguiu pelo caminho no topo desnudo da colina observando as grandes pedras calcárias que pareciam emergir da vegetação rasteira, sombrias e hediondas, com o aspecto tão estranho quanto o de um ídolo dos mares do sul. De repente, parou,

¹¹³ O texto em língua estrangeira é: “[...] beings of the Otherworld who interact with humanity. In Ireland such figures are diminished gods, the race of the Tuatha Dé Danann (tribe of the goddess Danu) who went into hiding within the hills and bogs of Ireland after being defeated by the human invaders” (MONAGHAN, 2004, p. XV).

espantado, pois tinha encontrado o que procurava. Quase sem transição, o terreno afundava em todos os lados e Dyson tinha diante de si uma depressão circular que devia ter sido um anfiteatro romano, cercado por formações de calcário como se fosse um muro semidestruído. Dyson andou ao redor da depressão, observou a posição das pedras e iniciou o caminho de volta para casa (MACHEN, 2017, p. 101).

O Sr. Selby, em “A Mão Vermelha”, relata que, quando era garoto, morava em uma parte remota no oeste da Inglaterra, onde há várias florestas e colinas, e um dia foi “levado, como por encanto, a um lugar especial: um túmulo, o memorial fúnebre de um povo esquecido, coroando uma colina” (MACHEN, 2017, p. 80), onde encontrou resquícios de um tesouro antigo e, posteriormente, seus guardiões.

Em relação à aparência das fadas, Monaghan (2004, p. 167) afirma que, de maneira geral, elas eram descritas como bem pequenas e ruivas. Nas histórias de Machen não há relatos específicos sobre a cor do cabelo, porém a baixa estatura é mencionada recorrentemente. Em “A Pirâmide Reluzente”, Dyson primeiramente acredita que os desenhos feitos no muro da casa do Sr. Vaughan é um trabalho de crianças, pois afirma que “estava convencido de que quem desenhou os olhos tinha entre um metro e dez e um metro e vinte de altura” (MACHEN, 2017, p. 107), porém, mais tarde, sua teoria sobre as crianças é refutada. No entanto, ao serem testemunhas do ritual dentro da “tigela”, Dyson e Sr. Vaughan conseguem ter um vislumbre do Povo Pequeno, que é descrito como tendo a aparência de crianças assustadoras. “[...] os seres tinham forma humana, mas eram como crianças espantosamente deformadas, os rostos, os olhos amendoados ardendo de diabólica concupiscência, a fantasmagórica cor amarelada da massa de corpos nus” (MACHEN, 2017, p. 104).

Além da aparência física, há também referências nas histórias sobre a utilização de instrumentos de pedra e a capacidade de ver no escuro. Logo no início de “A Mão Vermelha”, Phillipps está conversando com Dyson sobre a possibilidade de alguns pedaços de sílex que ele encontrou serem anzóis pré-históricos autênticos. No decorrer da história, durante a investigação da morte de Sir Thomas Vivian, Dyson encontra uma pedra negra com marcas cuneiformes que o ajuda a desvendar o restante do caso. Ao examinar a peça, Dyson tem a impressão de que os desenhos gravados na pedra provavelmente não foram feitos por mãos humanas.

As espirais eram de tamanhos diferentes: umas tinham três ou quatro milímetros de diâmetro e as maiores chagavam a um centímetro. Sob a lente, a regularidade e a precisão dos entalhes eram evidentes e, nas espirais menores, as linhas eram separadas por intervalos que mal chegam a um milímetro. O conjunto tinha uma

aparência fantástica e maravilhosa e, olhando para as espirais místicas sob o desenho da mão, Dyson foi dominado pela impressão de algo que vinha de eras remotas, de um ser humano que tinha tocado aquela pedra com enigmas mais antigos que as montanhas, de quando as pedras ainda se derretiam sob o calor dos primeiros tempos do mundo (MACHEN, 2017, p. 73-74).

Ao falhar em tentar desvendar os misteriosos desenhos da pedra, Phillipps confessa ter ficado extremamente assombrado por ter estado em posse do objeto. “Parece que isso são restos de uma raça há muito desaparecida, acredito que quase um fragmento de outro mundo, diferente do nosso. [...] Parece-me algo troglodítico e abominável” (MACHEN, 2017, p. 75). Essa pedra mencionada em “A Mão Vermelha” em muito se assemelha à pedra existente na gaveta do professor Gregg de “O Sinete Negro”, descrita como “um pedaço de pedra negra na qual estão gravados, de modo rude, marcas esquisitas e arranhões” (MACHEN, 2017, p. 179), que também é chamada de sinete pelo professor.

No que se refere à habilidade de esses seres enxergarem no escuro, temos em “A Mão Vermelha” o caso de Sir Thomas Vivian, que é assassinado na rua à noite e no muro perto de onde estava seu corpo havia o desenho de uma mão em fíg. Dyson, ao investigar o caso, percebe que ou o desenho foi feito ao entardecer ou “por alguém para quem a escuridão era algo familiar e habitual, por alguém que desconhecia o medo de uma eventual força” (MACHEN, 2017, p. 69) e, ao tomar consciência disso, Phillipps sente “um indefinível horror” (MACHEN, 2017, p. 76). Dyson menciona a possibilidade de Sir Thomas Vivian ter sido sacrificado ao invés de assassinado (MACHEN, 2017, p. 77), porém a temática do sacrifício aparece somente em “A Pirâmide Reluzente”.

Dyson descobre, ao final da narrativa de “A Mão Vermelha”, que havia sido o Sr. Selby quem havia desenhado a mão no muro, porém isso não diminui o medo provocado nas personagens enquanto o caso era investigado, pois Dyson tem consciência de que existem muitos mistérios tidos como lendas que talvez não sejam mero produto do imaginário popular.

Há coisas do mal, bem como do bem, ao nosso redor, e, até onde sei, nós nos movemos em um mundo desconhecido, um lugar no qual há cavernas, lugares sombrios e habitantes do crepúsculo. É possível que o homem, às vezes, retroceda no caminho da evolução, e creio que alguma coisa que não passava de lendas não seja tal como se pensa (MACHEN, 2017, p. 71).

Além de desvendar que o Sr. Selby era o assassino de Sir Thomas Vivian, Dyson também descobre que o homem havia sido testemunha de algo que jamais iria esquecer. Devido a uma lenda local de que o tesouro de uma raça antiga poderia estar escondido sob as colinas, Sr. Selby decide procurar pela riqueza sozinho e a encontra. Quando pega um

pequeno objeto trabalhado em ouro, ele se depara com seus guardiões, o Povo Pequeno, e fica atormentado por tê-los visto. “— O senhor acha que eu ficaria muito tempo em um lugar onde aqueles que moram lá são pouco maiores que bestas e onde o que você vê é multiplicado por mil?” (MACHEN, 2017, p. 86).

Monaghan (2004, p. 167) explica que as fadas não permitiam o roubo em seu próprio mundo, punindo severamente quem ousasse praticar tal ato, por isso o Sr. Selby diz que, devido ao seu furto, o fogo do inferno arderá dentro dele para sempre (MACHEN, 2017, p. 86). Contraditoriamente, nada impedia que o oposto acontecesse, pois as fadas frequentemente roubavam e furtavam objetos do mundo dos humanos, o que gerava variados relatos de sumiço de pequenos itens domésticos e alimentos, especialmente manteiga e leite. Qualquer coisa que pudesse chamar a atenção das fadas era por elas carregada, incluindo os seres humanos. De acordo com Monaghan (2004, p. 173), de todas as maneiras pelas quais as fadas interagiam com o mundo humano, o sequestro era a mais perturbadora delas.

Qualquer um poderia ser levado pelas fadas, mas certas categorias de seres humanos eram mais vulneráveis. Como bebês de fadas eram raros e, quando nasciam, extremamente feios, nossas próprias crianças encantadoras corriam muito risco. Às vezes, eles eram simplesmente apanhados; outras vezes, um substituto seria colocado no berço, seja uma pedra ou bastão encantados ou, pior ainda, uma fada feia¹¹⁴ (MONAGHAN, 2004, p. 173, tradução nossa).

Pessoas jovens e bonitas também eram alvo das fadas, que, muitas vezes, eram vistas caminhando perto de colinas e nunca mais apareciam. O sequestro feito pelas fadas era algo realmente temido por quem habitava perto de locais considerados como *fairy rath*. Em “O Sinete Negro”, o professor Gregg relembra as histórias ouvidas sobre as fadas, nas quais

[...] homens e mulheres desapareciam misteriosamente. Eles eram vistos por algum passageiro caminhando nos campos em direção a uma colina verde, arredondada e nunca mais eram vistos na Terra. E há histórias de mães que deixaram os filhos dormindo tranquilamente, com uma tranca na porta por dentro, impedindo a entrada na casa, e, ao voltarem, não encontravam o pequeno saxão, bochechudo e rosado, mas uma criatura magra e enrugada, com pele amarelada, olhos negros e penetrantes, uma criança de outra raça (MACHEN, 2017, p. 199).

Em “A Pirâmide Reluzente”, Annie Trevor é raptada pelo Povo Pequeno para ser sacrificada em um ritual. Apesar de seu sequestro não ser o caso investigado por Dyson na

¹¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “*Anyone could be taken by the fairies, but certain categories of humans were most vulnerable. As fairy babies were both rare and, when born, exceedingly ugly, our own charming infants were greatly at risk. Sometimes they would be simply snatched away; at other times, a substitute would be placed in the cradle, either an enchanted rock or stick or, worse yet, an ugly fairy*” (MONAGHAN, 2004, p. 173).

narrativa, ele desvenda quem a havia levado ao se recordar tanto dos rumores da comunidade em relação ao seu sumiço quanto das lendas antigas das fadas.

[...] ao invés da razão, um argumento fantástico entrou em cena: lembrei-me do que as pessoas diziam sobre o desaparecimento de Annie Trevor, que ela ‘teria sido levada pelas fadas’. Eu lhe garanto, Vaughan, que sou um homem tão normal quanto você. Meu cérebro não é, creio firmemente, um espaço vazio aberto a qualquer probabilidade insana, e eu tentei, o máximo possível, deixar a fantasia longe de minhas conjecturas. Contudo, a ideia veio do nome antigo dados às fadas, ‘o povo pequeno’ e que me fez lembrar uma crença que representa a tradição dos habitantes pré-históricos da região, que viviam em cavernas (MACHEN, 2017, p. 108).

Segundo estudos arqueológicos, os celtas não ergueram muitos templos e as celebrações religiosas eram realizadas ao ar livre, pois acreditavam que as divindades eram parte da natureza e faziam morada nela. Sendo assim, “Os locais de seus rituais eram no topo das colinas, onde grandes labaredas marcavam as estações do ano”¹¹⁵ (MONAGHAN, 2004, p. XIV, tradução nossa). A imagem de o topo de uma colina em chamas durante o verão foi o que inspirou Machen a escrever “A Pirâmide Reluzente”, conforme ele explica em sua biografia. Dyson e Sr. Vaughan são testemunhas do sacrifício de Annie Trevor, a cena mais abominável e aterrorizante de toda a narrativa, na qual a colina se transforma em uma pirâmide de fogo.

A depressão fervia como um caldeirão infernal. Mas havia formas vagas que se moviam continuamente sem que se ouvisse o ruído de seus passos, reunindo-se em grupos aqui e ali e falando umas com as outras em um som horrível, sibilante, como os produzidos pelas serpentes. Vaughan não podia acreditar em seus olhos e nem baixar a cabeça, apesar da pressão dos dedos de Dyson. Ele fixou mais a atenção na massa que se movia de um lado para o outro e percebeu que havia algo como faces e membros humanos, e, ainda assim, sentiu um frio no coração ao perceber que nenhum ser humano movia-se daquela forma ou falava com sons tão horríveis. Ele olhava apavorado, sufocando o terror. Finalmente, as formas abjetas reuniram-se em torno de algo vagamente visível no meio da depressão. O sibilar tornou-se mais horrível e ele viu, sob a luz incerta, seres abomináveis, vagos e, ainda assim, perceptíveis, se contorcerem e se entrelaçarem, e ele pensou ter ouvido, muito levemente, um gemido humano em meio ao barulho de sons que não eram humanos. Em seu coração, alguma coisa parecia murmurar ‘o verme da corrupção, o verme que nunca morre’, e a imagem grotesca que se formava em sua imaginação era a de pedaços de entranhadas pútridas contorcendo-se como horríveis e inchadas coisas rastejantes. O retorcer dos membros disformes continuava. Eles pareciam agrupados ao redor da forma escura no meio da depressão. O suor escorria pela face de Vaughan e ele sentia as mãos geladas sob o queixo. Por um momento, parecia que tudo ia acabar. A multidão abominável recuou para os lados da depressão e, por um momento, Vaughan viu, no centro do enorme buraco, o agitar-se de braços humanos. Mas uma centelha brilhou sob eles, uma chama ardeu e a voz de uma mulher soltou um grito estridente de angústia e horror absolutos. Uma enorme pirâmide de fogo se elevou bem alto, iluminando toda a montanha (MACHEN, 2017, p. 104).

¹¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “*Their ritual sites were on hilltops, where great blazes marked the turning seasons*” (MONAGHAN, 2004, p. XIV)

Além da presença insólita do Povo Pequeno, o sacrifício humano, a massificação dos corpos e os ruídos são fatores que aumentam a sensação de horror. Sacrifícios ocorriam na maioria das culturas antigas como forma de acalmar a fúria divina, de agradecer pelas colheitas ou pedir proteção.

Às vezes é feita uma distinção entre sacrifício, que exige que algo esteja vivo ou estivesse uma vez vivo, e oferendas que nunca estiveram vivas; assim, artefatos como moedas e joias constituem as oferendas, enquanto plantas e animais, para não falar em humanos, são os sacrifícios. Mais frequentemente, o termo 'sacrifício' descreve qualquer coisa oferecida aos deuses e colocada além do uso humano¹¹⁶ (MONAGHAN, 2004, p. 404, tradução nossa).

Os rituais sacrificiais eram preparados e executados pelos druidas, sacerdotes celtas que conduziam todas as cerimônias religiosas. No entanto, em “A Pirâmide Reluzente”, o horror do sacrifício é ainda maior pelo fato de Dyson e o Sr. Vaughan presenciarem não apenas uma prática erradicada há séculos, mas por ter sido realizada pelas mãos dos próprios deuses.

A aglomeração desses deuses dentro da “tigela” e a confusão de seus corpos disformes e abjetos também têm um papel importante na produção do medo, pois o horror em relação a um ser que já é considerado repugnante pode ser acentuado através da sua massificação (CARROLL, 1999, p. 73). Além disso, Edmund Burke (1993) afirma que há influência do som na produção de fortes emoções. “Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror” (BURKE, 1993, p. 89), exatamente o que acontece com Sr. Vaughan ao ouvir os barulhos horríveis e sibilantes produzidos pelo Povo Pequeno.

Apesar do encontro nada agradável com os deuses, Dyson e o Sr. Vaughan conseguem se manter escondidos e escapam ilesos. No dia seguinte, o Sr. Vaughan tem dificuldades em aceitar que o que viu realmente aconteceu e Dyson explica detalhadamente como encontrou a resposta para o mistério dos olhos desenhados no muro de sua residência, fazendo-o acreditar que o que haviam presenciado não era produto de uma alucinação. Mesmo sabendo de antemão qual seria o fim da pobre jovem desaparecida, Dyson comenta com seu amigo que não lamenta não ter sido capaz de salvá-la do ritual.

¹¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “*Sometimes a distinction is made between sacrifice, which requires that something be alive or once alive, and offerings, which were never alive; thus artifacts like coins and jewelry constitute offerings, while plants and animals, to say nothing of humans, are sacrifices. More frequently, the term 'sacrifice' describes anything offered to the gods and placed beyond human use*” (MONAGHAN, 2004, p. 404).

[...] Você viu o aparecimento daqueles seres que pulavam e se contorciam dentro da tigela. Tenha certeza de que o que quer que estivesse no meio deles não era mais desta terra.

– Quer dizer que...? – perguntou Vaughan.

– ... que ela se foi na pirâmide de fogo – disse Dyson. – E eles voltaram para o submundo, para os lugares sob as colinas (MACHEN, 2017, p. 109).

Em “O Sinete Negro”, o professor Gregg pesquisa, há duas décadas, notícias incomuns em jornais, inclusive sobre sumiços repentinos e assassinatos com objetos antigos, por acreditar que possam estar de certa forma relacionadas ao Povo Pequeno. Nessa narrativa eles são descritos de forma mais “científica” do que nas outras histórias, pois sua descrição advém de um livro de Gaio Júlio Solino (400 d.C) sobre um povo que habitava um lugar longínquo e possuía uma pedra com características particulares. Quem encontra essa descrição é a senhorita Lally, assistente do professor Gregg e narradora da história.

– Este povo – traduzi – mora em lugares remotos e secretos e celebram mistérios abomináveis em colinas selvagens. Nada têm em comum com os homens, exceto a face, e os costumes da humanidade são completamente estranhos a eles; e eles odeiam o sol. Eles sibilam mais do que falam; suas vozes são ásperas e não são ouvidas sem provocar medo. Eles se orgulham de uma pedra a que chamam Sexaginta; porque dizem que ela mostra sessenta caracteres. E essa pedra tem um nome secreto e impronunciável, que é *Ixaxar* (MACHEN, 2017, p. 185).

Pela descrição podemos perceber que se trata de fato do Povo Pequeno, pois condiz com os relatos das outras histórias de Machen: fazem morada nas colinas distantes, têm rostos que se assemelham ao de humanos e hábitos noturnos, produzem sons sibilantes que provocam medo, e possuem uma pedra preta peculiar. Sobre a palavra *Ixaxar*, o professor Gregg pergunta ao senhor Meyrick, um pastor galês considerado “a história viva de todos os antigos costumes e histórias da região” (MACHEN, 2017, p. 191), se ele sabia como pronunciá-la; no entanto, o pastor responde que nunca havia ouvido falar na palavra ou em nada que se assemelhasse a ela, afirmando que “se ela pertence a alguma língua deve ser à das fadas” (MACHEN, 2017, p. 192).

Gregg torna a busca pelo Povo Pequeno sua maior ambição e descobre que, além de furtarem comida e pequenos objetos, trocarem os bebês e sequestrarem pessoas, as fadas também são capazes de ter filhos com os humanos e, por isso, decide investigar essa informação se mudando para uma cidadezinha perto de Caermaen. Pouco depois de se estabelecer na casa alugada, o professor Gregg decide contratar como ajudante doméstico um rapaz da vizinhança, Jervase Cradock, que sofre ataques convulsivos inexplicáveis e é descrito como não muito inteligente. A mãe de Jervase, após a morte do marido, foi

encontrada no alto de uma colina se lamentando “como uma alma perdida” (MACHEN, 2017, p. 188). Oito meses após esse incidente, nasceu o rapaz, que “sempre foi um pouco esquisito, e dizem que quando ele ainda mal andava já assustava as crianças com os barulhos que fazia” (MACHEN, 2017, p. 188).

Quando a senhorita Lally o conhece, ela sente algo estranho em relação ao jovem “esquisito” de olhar vazio e fica comprovado, posteriormente, que Jervase é realmente diferente quando ele sofre uma convulsão enquanto trabalha no jardim; uma cena presenciada pela senhorita Lally, que fica extremamente amedrontada e horrorizada com a situação.

Eu estava sentada em um banco no jardim olhando o jovem Cradock plantar algumas sementes quando, de repente, um som áspero e estrangulado, como o urro de um animal selvagem agonizando, me deixou arrepiada de medo. E fiquei sem voz ao ver o infeliz rapaz, de pé, na minha frente. Seu corpo tremia e agitava-se em espasmos a curtos intervalos como se estivesse sendo vítima de sucessivos choques elétricos, seus dentes rangiam, havia espuma em seus lábios e sua face estava inchada e escura, parecendo uma odiosa máscara humana. Gritei de terror e o professor Gregg veio correndo. Quando apontei para Cradock, o rapaz, após um tremor forte, caiu e ficou, na terra úmida, retorcendo-se como um verme, e sons inconcebíveis, como sibilos e chocalhos, pareciam jorrar de sua boca. Era como se ele falasse alguma coisa com palavras – ou algo que parecia palavras – que deveriam ter pertencido a uma língua há muito tempo morta e sepultada sob a lama do Nilo ou no mais distante recesso das florestas do México. Por um instante, um pensamento ocorreu-me, enquanto meus ouvidos ainda estavam revoltados com aquele barulho infernal: com certeza esse é o discurso do demônio. Então, fugi, tremendo até a alma (MACHEN, 2017, p. 189-190).

O professor Gregg leva o rapaz ao seu escritório e garante à senhorita Lally que ele está bem melhor, porém passará a noite ali com eles por segurança. No entanto, Jervase tem outra crise durante a noite, pior do que a que tivera no jardim, e o professor aproveita a situação para confirmar suas teorias sobre Jervase ser fruto da relação entre humanos e o Povo Pequeno, como ele afirma mais tarde em seu testamento deixado para sua assistente. O pesquisador desvenda as inscrições do Sinete Negro e descobre a “chave da terrível transmutação das colinas” (MACHEN, 2017, p. 205), que revela de que forma o “homem pode ser reduzido ao lodo de onde veio e ser forçado a transformar sua carne na do réptil ou da serpente” (MACHEN, 2017, p. 206). O professor Gregg tinha o conhecimento desse poder, porém ele queria ver com seus próprios olhos.

Tarde da noite, acordei com o som daquela linguagem sibilante que eu tão bem conhecia. Então, fui até o quarto do rapaz e encontrei-o em convulsões, com a boca cheia de espuma, lutando na cama como se tentasse escapar das garras de demônios. Levei-o para meu estúdio, acendi a luz e, enquanto ele se contorcia no chão, pedindo ao poder que invadira sua carne que fosse embora, vi seu corpo distender-se como uma bexiga, ao mesmo tempo em que, na minha frente, sua face ficou negra. Então, em meio à crise, fiz o que foi necessário de acordo com as instruções do Sinete

Negro e, colocando os escrúpulos de lado, tornei-me um homem da ciência, observando o que estava acontecendo. E a visão do que testemunhei foi horrível, além do poder da imaginação humana e das mais apavorantes fantasias. Alguma coisa saiu do corpo no chão e esticou um tentáculo viscoso, que serpenteou pelo cômodo, agarrou o busto que estava em cima da cristaleira e colocou-o na minha escrivaninha. Quando tudo acabou, fiquei caminhando, de um lado para outro, o resto da noite, pálido e tremendo, suando, tentando, inutilmente, raciocinar. Eu disse, e é verdade, que nada vi de realmente sobrenatural, que um caramujo estendendo e recolhendo seus minúsculos chifres era apenas uma visão em escala menor do que testemunhei e, não obstante, o horror destruiu as bases da razão e deixou-me em frangalhos, amaldiçoando-me pelo papel que desempenhei naquela noite (MACHEN, 2017, p. 206).

Na metamorfose de Jervase, a presença de tentáculos evoca uma das principais características dos seres que viriam a ser criados por H. P. Lovecraft em sua concepção do horror cósmico, o que vem a reiterar nossa tese de que Machen ocupa um espaço intersticial na literatura do sobrenatural denominada *weird fiction*.

Carroll comenta sobre essa transmutação de Jervase em seu livro “A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração”. Ele considera que “o menino-idiota” faz parte de uma categoria monstruosa de fissão temporal, pois ela “*divide* o ser fantástico em duas ou mais identidades (categorialmente distintas) que possuem alternadamente o corpo em questão” (CARROLL, 1999, p. 68, grifo do autor). As duas identidades não ocorrem simultaneamente tendo em vista que o jovem só se transforma quando provocado pelas inscrições do Sinete Negro e, quando passa o período da crise, ele volta a ser de novo um rapaz “esquisito”.

Após ter a comprovação de sua teoria que Jervase Cradock possuía um pouco do sangue do Povo Pequeno, o professor Gregg, obstinado a ir até o final de sua pesquisa, decide que irá encontrar as fadas pessoalmente.

Agora, vou ao encontro e ao julgamento final, porque decidi que nada ficará faltando em minha busca e vou encontrar o ‘Povo Pequeno’ cara a cara. Tenho comigo o Sinete Negro e o conhecimento do segredo para me ajudarem e se, infelizmente eu não voltar, não há necessidade de traçar aqui uma descrição do horror do meu destino (MACHEN, 2017, p. 206).

O início da narrativa de “O Sinete Negro” imediatamente nos apresenta a informação de que o professor Gregg havia desaparecido e era dado como morto, porém com o decorrer da história contada pela senhorita Lally descobrimos o verdadeiro horror por trás do sumiço do pesquisador.

Finalmente, depois de dias de uma busca estafante, encontramos o que eu lhe disse – o relógio e a corrente, a carteira e o anel – enrolados em um pedaço de pergaminho em mau estado. Quando Morgan cortou a cordinha de tripa que amarrava o pacote e vi os pertences do professor, comecei a chorar, mas a visão dos apavorantes

caracteres do Sinete Negro inscritos no pergaminho gelou-me em um horror silencioso, e acho que entendi, pela primeira vez, o destino horripilante que se abateu sobre o professor Gregg (MACHEN, 2017, p. 207).

Os mistérios que o professor Gregg procurou desvendar em “O Sinete Negro” pertencem ao nosso mundo material, e não é necessário que uma intervenção cirúrgica nos faça vê-los, como ele mesmo afirma para a senhorita Lally, ao dizer que a vida não é algo simples, reduzido apenas ao nosso cérebro que pode ser modificado por um bisturi (MACHEN, 2017, p. 178). Tanto o deus Pã quanto o Povo Pequeno são divindades milenares sobrenaturais cuja presença insólita nas narrativas provoca medo e horror. No entanto, diferentemente de “A Luz Interior” e *O Grande Deus Pã* em que as respostas para o oculto se encontram além do véu entre os dois mundos, em “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e “O Sinete Negro” não é preciso ultrapassar os limites naturais para ser testemunha dos horrores provocados pelas fadas.

Outro ritual utilizado por Machen para inserir o insólito e causar incerteza tanto nas personagens quanto no leitor diante dos acontecimentos narrados é o Sabá das Bruxas, reavivado depois de séculos por meio de um remédio em “O Pó Branco”.

“O Pó Branco” retrata os efeitos negativos que uma droga modificada provoca no corpo de Francis Leicester, um jovem recém-formado na universidade e que ocupa grande parte de seu tempo estudando com afinco para se tornar um perito da lei. O uso de narcóticos teve seu pico na Inglaterra entre 1885 e 1895 (PARSSINEN, 1983, p. 104) e gerou grandes debates em relação às suas propriedades medicinais e recreativas, especialmente após médicos começarem a constatar mudanças drásticas no comportamento dos usuários, que gradualmente se tornaram viciados. Arelado a essa situação social em relação a medicamentos está o fator gerador de medo na obra: o sabá das bruxas.

Segundo Delumeau (2009), sabá foi o nome dado às “reuniões diabólicas” de uma “anti-Igreja, noturna, que adora Satã encarnado em um bode, renega Cristo, profana a hóstia e a paz dos cemitérios e se entrega a libertinagens execráveis” (DELUMEAU, 2009, p. 526). Ao introduzir o sabá em “O Pó Branco”, Machen recupera anseios seculares em relação às bruxas e seus rituais de adoração malignos. Além de serem vistos como rituais de sexo e luxúria, os sabás, de acordo com Paola Zordan (2005) “eram tidos como odes a Satã, festas macabras nas quais se comia carne de recém-nascidos, entrava-se em transe e após danças frenéticas as bruxas copulavam com o diabo” (ZORDAN, 2005, p. 334).

Na maioria das descrições feitas durante a Inquisição sobre os rituais do sabá, as bruxas e feiticeiros, os banquetes, as danças e as orgias estão sempre presentes. Carlo

Ginzburg (2012) explica que “os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal” (GINZBURG, 2012, p. 9). A forma animal do diabo era o bode e, por causa de seus chifres e atributos viris, ele era também associado a Pã (MICHELET, 1862 *apud* DELUMEAU, 2009, p. 549). Ademais, outro item recorrente no sabá é o caldeirão “e seu conteúdo repugnante, que se acreditava ser sopa de criancinhas assassinadas. [...] O conteúdo do caldeirão era servido nos encontros de bruxas ou usado nos preparativos para os festins.” (ZORDAN, 2005, p. 336).

Apesar de o sabá, bem como todas as suas especificidades, ter sido muito difundido pela Europa durante o período da Inquisição, há indícios de que os elementos presentes nos relatos já faziam parte de uma tradição folclórica milenar em alguns povoados camponeses.

Muito antes de o sabá constar nos processos contra bruxas na Europa, os camponeses já compartilhavam mitos sobre voos mágicos, sobre mulheres que se transformavam em corujas voadoras devoradora de crianças, sobre comportamentos sexuais transgressivos (com registros, inclusive, nos textos bíblicos), sobre seitas secretas conspiratórias, dentre outros [...] (BETHENCOURT, 1994, p. 42-43 *apud* SILVA R., 2018, p. 36).

Machen evoca essa tradição antiga de rituais considerados malignos e a combina com outro anseio social de sua época: o uso desenfreado de narcóticos. A droga em “O Pó Branco” é receitada para Francis Leicester através do médico da família, Dr. Haberdon, no intuito de melhorar a saúde do jovem rapaz que sofria com problemas digestivos e distúrbios nervosos devido ao excesso de estudo.

Francis insiste em comprar o medicamento de um velho químico da vizinhança, cuja loja era “estranha, antiquada, despida de quaisquer recursos que tornam atraentes os balcões e as prateleiras das farmácias modernas” (MACHEN, 2017, p. 158). Porém, Francis tinha apreço pelo químico e acreditava firmemente na pureza das drogas que ele vendia. Na Era Vitoriana, os químicos eram mais acessíveis do que os médicos, que cobravam por consulta, por isso, muitas pessoas obtinham remédios rapidamente e, na maioria das vezes, sem precisar de receita. É importante ressaltar que os químicos vitorianos não apenas vendiam remédios patenteados e prescritos como também produziam, com substâncias duvidosas, seus próprios medicamentos caseiros (CRANE, 2011).

A droga que Francis passa a consumir é descrita pela srta. Leicester, irmã do rapaz, como sendo um pó branco de aspecto inofensivo que era dissolvido em um copo de água e tomado regularmente sempre após as refeições. No início, foram visíveis os efeitos do uso da

droga na aparência e comportamento de Francis. “O ar cansado desapareceu de seu rosto e ele tornou-se mais alegre do que tinha sido no tempo em que deixou a escola. Ele falava, com humor, de reformar a si mesmo [...]” (MACHEN, 2017, p. 158).

Entretanto, essa alteração começa a impactar negativamente a vida do rapaz. Antes, Francis “era um homem que vivia em completa indiferença a tudo o que fosse chamado de prazer” (MACHEN, 2017, p. 157) e evitava o contato com a sociedade. Em questão de dias, ele “se tornou amante dos prazeres, um alegre e descuidado frequentador das calçadas londrinas, um caçador de restaurantes da moda e um excelente crítico de dança” (MACHEN, 2017, p. 159). A srta. Leicester relata que “Ele engordava ante meus olhos e falava que não iria mais a Paris porque tinha encontrado o paraíso em Londres” (MACHEN, 2017, p. 159). A jovem começa a ficar desconfiada do comportamento do irmão e sente que agora havia um estranho morando com ela.

Ela ainda tenta conversar com o irmão durante o jantar sobre a viagem a Paris que ele havia prometido que fariam juntos, mas quando o vê tomando o remédio após a refeição, confessa que “as palavras que se formavam em minha mente desapareceram e imaginei, por um segundo, que um peso gelado e intolerável me oprimia o coração e me sufocava como o indizível horror da tampa de um caixão sendo pregada sobre alguém enterrado vivo” (MACHEN, 2017, p. 160).

Apesar de não conseguir definir exatamente o que a deixa incomodada e ansiosa em relação ao irmão, a srta. Leicester procura o Dr. Haberdon para pedir ajuda, porém o médico afirma que “não há nada com que se preocupar” (MACHEN, 2017, p. 161). Entretanto, no dia seguinte, a irmã de Francis observa que ele continua agindo de forma estranha.

Ele quase nada comeu ou bebeu, e jogou o bife para o cachorro quando pensou que eu não estava vendo. Havia, em seus olhos, algo que eu nunca vira antes e, num relâmpago, percebi que quase não era um olhar humano. Eu estava firmemente convencida de que algo tão horrível e inacreditável quanto a coisa que eu tinha visto na noite anterior não era ilusão, não era a criação de um espírito assustado e, à tarde, fui de novo à casa do médico (MACHEN, 2017, p. 162).

O Dr. Haberdon se mostra confuso e incrédulo ao descobrir que Francis continua tomando o remédio receitado, mesmo após ter tido significativas melhoras em seu ânimo, o que o faz se questionar sobre a procedência da droga. “Por que ele continuaria tomando o remédio se já está bem? Por falar nisso, onde ele aviou a receita? Com Sayce? Eu nunca encaminho alguém para ele. O velho está ficando descuidado” (MACHEN, 2017, p. 162). É

evidente que Francis desenvolveu um vício em relação à droga e que muito provavelmente houve algum erro em sua manipulação.

A srta. Leiceister acompanha o médico até a loja de Sayce, o velho químico da vizinhança, que explica a eles que a droga receitada, por ser bastante incomum, ficou guardada em seu estoque durante alguns anos. Para surpresa do Dr. Haberdén, que inspecionou o conteúdo do frasco, o que está ali contido não é o pó que ele havia receitado, fazendo-o pensar que algo de ruim talvez esteja acontecendo a Francis, pois o jovem “está impregnando o organismo com uma droga que é completamente desconhecida” (MACHEN, 2017, p. 163).

Confiscando a garrafa com o pouco que sobrou do medicamento, o Dr. Haberdén a envia para um químico de sua confiança, a fim de obter mais informações sobre esse pó branco. Enquanto aguardam o resultado, a srta. Leicester e o médico da família observam a completa degeneração que ocorre no corpo de Francis. O rapaz se transmuta na *prima materia* e encontra uma morte brutal pelas mãos do Dr. Haberdén. Impactado com os acontecimentos, o médico vende seu consultório e embarca em uma viagem longa, deixando com a srta. Leicester o relatório do Dr. Chambers, o químico que analisou a droga tomada por Francis.

O Dr. Chambers comenta na carta ao Dr. Haberdén que se lembra do médico falando com desdém sobre alguns homens da ciência que tiveram experiências com o “invisível” e “sugeriram, timidamente, que talvez os sentidos não sejam, afinal de contas, os limites, eternos e impenetráveis, do conhecimento; as eternas paredes além das quais nenhum ser humano jamais passou” (MACHEN, 2017, p. 168). Com as pesquisas sobre o pó e sua descoberta, o Dr. Chambers confessa que sua antiga percepção acerca do universo desmoronou e que sente estar agora em um mundo estranho e terrível.

O universo é muito mais esplêndido e muito mais terrível do que costumávamos sonhar. Todo o universo, meu amigo, é um enorme mistério: força e energia místicas e inefáveis veladas pela forma externa da matéria, e o homem, e o sol e as outras estrelas, e as flores no gramado, e o cristal no tubo de ensaio, cada um e todos esses seres, animados ou não, são tão espirituais quanto materiais e susceptíveis de um trabalho interno (MACHEN, 2017, p. 169).

O químico relata extensiva e detalhadamente todo o processo que transformou a droga que estava acondicionada na prateleira da loja há anos e o que significa a alteração sofrida. O simples pó branco deixou de ser um medicamento e se tornou algo místico e muito antigo. “É uma substância que era conhecida por poucos há centenas de anos, mas que nunca esperei me

ser apresentada a partir da loja de um boticário” (MACHEN, 2017, p. 170). No relatório, o Dr. Chambers explica que a droga analisada na verdade

é o pó com o qual é preparado o vinho do sabá, o *Vinum Sabbati*. Sem dúvida você já leu sobre o sabá das bruxas e deve ter rido das lendas que aterrorizaram nossos ancestrais: os gatos pretos, as vassouras e as maldições pronunciadas contra a vaca de alguma mulher velha (MACHEN, 2017, p. 170).

Ele traz à memória as lendas que foram contadas durante anos pelo folclore camponês em relação às bruxas e afirma que, apesar de ser um homem da ciência, ele percebe agora que no mundo existem forças ocultas e “um véu de mistério sobre muitas coisas” (MACHEN, 2017, p. 168), e um desses mistérios é o ritual do sabá. Dr. Chambers, então, descreve o que já é conhecido sobre as tradições desses rituais tão antigos e, supostamente, esquecidos.

Os segredos do verdadeiro sabá eram oriundos de tempos remotos que sobreviveram até a Idade Média, segredos de uma ciência do mal que já existia muito tempo antes de o homem chegar à Europa. Homens e mulheres, seduzidos em suas casas e arrastados com pretextos enganadores, eram entregues a seres bem qualificados para assumir, como faziam, o papel de demônios, e levados por seus guias a um lugar desolado e vazio, onde eram iniciados segundos uma velha tradição desconhecida de todos os demais. Talvez fosse uma caverna em alguma colina despida de vegetação e batida pelo vento; talvez o âmago de uma grande floresta, era onde o sabá tinha lugar. Lá, na mais escura hora da noite, o *vinum sabbati* era preparado. Esse caldo do mal era servido aos neófitos e eles participavam de um sacramento infernal. *Sumentes calicem principis inferorum*¹¹⁷, como bem qualificou um velho autor. De repente, cada um que bebeu o vinho descobria-se acompanhado por alguém cheio de charme e de um poder de sedução que não era terrenos, chamando-o à parte para compartilhar os mais estranhos prazeres, mais intensos que a excitação de qualquer sonho até a consumação do casamento do sabá (MACHEN, 2017, p. 170-171).

Ele afirma que, mesmo sendo terrível escrever sobre isso, é necessário apontar que “a sedução demoníaca” apresentada é, na realidade, desempenhada pelo próprio ser humano, inebriado de poder por causa do *vinum sabbati*. A descrição da produção do vinho é exatamente como a srta. Leicester descreve a forma como seu irmão Francis tomava o pó branco: uma pequena porção misturada a um copo de água. No entanto, o químico relata que a ingestão desses poucos grãos do pó branco faz com que “a casa da vida seja despedaçada, a trindade humana dissolvida e o verme que nunca morre, que está dormindo dentro de nós, torne-se tangível, uma coisa externa vestida com um envoltório de carne” (MACHEN, 2017, p. 171).

A minuciosa explicação do Dr. Chambers por meio de uma carta se torna uma narrativa dentro da narrativa da srta. Leiceister, sendo esse um recurso utilizado por Machen

¹¹⁷ Em latim no original “Bebendo no cálice do príncipe do inferno” (N. do T.)

não apenas para introduzir a história dos rituais do sabá das bruxas e provocar o medo, mas também detalhar os perigos de se transgredir as barreiras do limite natural, cujo único resultado será sempre a morte. “[...] para um ato tão terrível quanto esse, no qual o recesso mais íntimo do templo é escancarado e conspurcado, uma terrível vingança se seguirá. O que começou com corrupção vai terminar também em corrupção” (MACHEN, 2017, p. 171). E foi exatamente em corrupção que Francis Leicester encontrou seu fim.

Os eventos insólitos presentes nas obras de Machen são investigados a fundo por personagens que irão agir como detetives amadores nas narrativas. Em “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e “A Luz Interior” é o personagem Dyson que irá, por curiosidade, buscar compreender a natureza desses acontecimentos ao passo que Villiers irá representar esse papel em *O Grande Deus Pã*. “O Pó Branco” e “O Sinete Negro” não possuem uma personagem específica que apresente essas mesmas características e por isso não serão objeto da análise a seguir.

2.2.2 A apropriação da história de detetive

No início do século XIX, por volta de 1830, o romance Newgate, subgênero da literatura de crime (PYKETT, 2003, p. 19), começou a ser produzido, influenciado pelas histórias que foram publicadas no século anterior no *Newgate Calendar*. As narrativas do *Newgate Calendar* circulavam através de panfletos baratos (WORTHINGTON, 2010, p. 14) e abordavam a vida e detalhes dos crimes cometidos por prisioneiros na Inglaterra, além das suas confissões, julgamentos e punições severas, o que atraía a atenção do público leitor. As ficções Newgate, conseqüentemente, seguiam no mesmo formato das narrativas relatadas no *Newgate Calendar*, porém, de acordo com alguns críticos da época, elas romantizavam a vida marginal e o crime, pois enfocavam mais nas histórias dos infratores e suas motivações ao invés das vítimas, produzindo simpatia nos leitores pelo criminoso, retratado como vítima das circunstâncias e da sociedade (PYKETT, 2003, p. 20).

No entanto, o romance Newgate, apesar das duras críticas e tendo usufruído de popularidade por apenas duas décadas, foi capaz de exercer “[...] considerável influência sobre a representação do crime no romance do século XIX em geral, e no desenvolvimento de

gêneros e subgêneros posteriores, como o romance de sensações e o romance de detetive”¹¹⁸ (PYKETT, 2003, p. 19, tradução nossa). O romance de sensação, também considerado um subgênero, foi bastante popular em 1860 e relatos de crimes reais serviam de base para o enredo de algumas obras da época, assim como foram nas ficções Newgate. Segundo Pykett (2003), “Os romances de sensação eram histórias da vida moderna que lidavam com choques nervosos, psicológicos, seculares e sociais, e tinham tramas complicadas envolvendo bigamia, adultério, sedução, fraude, falsificação, chantagem, sequestro e, às vezes, assassinato”¹¹⁹ (PYKETT, 2003, p. 33, tradução nossa).

Embora possam ter pontos de convergência, há uma grande diferença entre os dois subgêneros: enquanto o romance Newgate relatava a vida marginalizada, o romance de sensação abordava o lado obscuro da sociedade respeitável. “Os crimes na ficção de sensação eram sociais, pessoais, acreditáveis e não cometidos por uma subclasse criminosa, mas pelos homens e, chocantemente, mulheres das classes média e alta”¹²⁰ (WORTHINGTON, 2010, p. 23, tradução nossa).

A criação da *New Metropolitan Police*, em 1829, modificou a forma como a força policial atuava em Londres. Apesar de existirem apenas para prevenir possíveis crimes nas ruas, os novos agentes usavam uniformes que os tornava indetectáveis em meio à grande população da cidade. De acordo com Stephen Thomas Knight (2004), “a ideia era que eles passeariam pela cidade e agiriam como indicadores visíveis do poder do Estado, uma ameaça constante para os malfeitores de que eles seriam apreendidos e punidos”¹²¹ (KNIGHT, 2004, p. 30, tradução nossa). O surgimento bem-sucedido dessa primeira base policial londrina possibilitou que, em 1842, houvesse a inauguração da *Detective Police*, cujo objetivo não seria percorrer as ruas prevenindo crimes, mas sim investigá-los e solucioná-los.

Com a crescente presença da força policial e detetivesca em Londres, a ficção mudou seu enfoque do crime para a investigação, incluindo agora o policial detetive como

¹¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...] considerable influence on the representation of crime in the nineteenth-century novel in general, and on the development of such later genres and sub-genres as the sensation novel and the detective novel” (PYKETT, 2003, p. 20).

¹¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “Sensation novels were tales of modern life that dealt in nervous, psychological, secular and social shocks, and had complicated plots involving bigamy, adultery, seduction, fraud, forgery, blackmail, kidnapping and, sometimes, murder” (PYKETT, 2003, p. 33).

¹²⁰ O texto em língua estrangeira é: “the crimes in sensation fiction were social, personal, credible, and not committed by a criminal underclass but by the men and, shockingly, women of the middle and upper classes” (WORTHINGTON, 2010, p. 23).

¹²¹ O texto em língua estrangeira é: “the idea was that they would walk about the city and act as visible indicators of the power of the state, a constant threat to wrong-doers that they would be apprehended and punished” (KNIGHT, 2004, p. 30).

personagem importante da trama. “O criminoso não é mais o sujeito da narrativa, mas o objeto da perseguição do detetive, e o fato de o detetive estar do lado da lei faz a leitura sobre crime ser respeitável”¹²² (WORTHINGTON, 2010, p. 21, tradução nossa). Por conseguinte, no final do século XIX na Inglaterra, a ficção de crime já era considerada uma forma estabelecida e a figura do detetive havia sofrido modificações, se desvinculando da força policial e passando a ser representada nas narrativas como um investigador amador.

Apesar de investigadores amadores terem surgido na literatura por volta de 1830, eles não agiam como detetives e sim como reguladores da ordem e disciplinadores de má-conduta. Dessa forma, consideramos que a imagem do detetive amador, que serviu como modelo para obras posteriores, teve início com C. Auguste Dupin em *Os Assassinatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, aclamada como a primeira história detetivesca por ser “estruturada inteiramente em torno das deduções engenhosas de um detetive carismático”¹²³ (PRIESTMAN, 2003, p. 3, tradução nossa). Mesmo que Poe não tenha inventado o gênero detetivesco, ele contribuiu para um novo estilo de narrativa em que os casos são solucionados com análise racional e imaginação (WORTHINGTON, 2010, p. 22).

A combinação de investigação ativa e organização cerebral de Dupin se torna modelo para futuros protagonistas detetives, e é o estabelecimento de padrões narrativos que tornam as histórias do Dupin de Poe um elemento tão importante no desenvolvimento da ficção de crime¹²⁴ (WORTHINGTON, 2010, p. 22, tradução nossa).

Além de Dupin, muitos outros detetives começaram a surgir na literatura à medida que o gênero ia se desenvolvendo ao longo do século XIX, pois a ficção detetivesca passou a concentrar boa parte de suas narrativas nos grandes centros urbanos, que continuavam a crescer exponencialmente e se tornavam locais sombrios e de possíveis ameaças sociais. Consequentemente, cidades como Londres e Paris, segundo Knight (2004), eram vistas como cenários “onde ninguém conhece mais ninguém, onde alguém poderia ser um inimigo, e onde,

¹²² O texto em língua estrangeira é: “*The criminal is no longer the subject of the narrative but the object of the detective's pursuit, and the fact that the detective is on the side of the law makes reading about crime respectable*” (WORTHINGTON, 2010, p. 21).

¹²³ O texto em língua estrangeira é: “*structured entirely round the ingenious deductions of a charismatic detective*” (PRIESTMAN, 2003, p. 3).

¹²⁴ O texto em língua estrangeira é: “*Dupin's combination of active investigation and cerebral organization becomes the model for later detective protagonists and it is the establishment of narrative patterns that makes Poe's Dupin stories such an important element in the development of crime fiction*” (WORTHINGTON, 2010, p. 22).

mais do que nunca, é necessário que algum especialista navegue neste mundo misterioso”¹²⁵ (KNIGHT, 2004, p. 18, tradução nossa) a fim de identificar pessoas criminosas e restaurar a ordem social, demonstrando a necessidade do detetive dentro da ficção.

Nesse período surgiram, inclusive, personagens femininas que exerciam o papel de detetives, o que foi bastante revolucionário, dado o fato de que não havia mulheres policiais. Knight (2004, p. 36, tradução nossa) afirma que “A presença dessas detetives mulheres sugere que as editoras sabiam que havia um público feminino substancial para a ficção de crime nessa época – como, é claro, houve para a ficção gótica e, de fato, toda ficção”¹²⁶. No entanto, foi graças à Sir Arthur Conan Doyle que o gênero detetivesco se consolidou de fato. Segundo Martin Priestman (2003), “Com a criação de Doyle da série Sherlock Holmes, a ficção de detetive se tornou, pela primeira vez, um formato de gênero indubitavelmente popular e repetível”¹²⁷ (PRIESTMAN, 2003, p. 4, tradução nossa).

Doyle se inspirou em outros detetives ficcionais (Dupin, Monsieur Lecoq, Ezra Jennings, Ebenezer Gryce e Robert Audley) para a elaboração de Sherlock Holmes, um detetive diferenciado que teve sua primeira aparição em *Um Estudo em Vermelho* (1887) e que rapidamente alcançou sucesso. Na perspectiva de Knight (2004), Holmes é um detetive “altamente inteligente, essencialmente moral, um tanto elitista, onisciente, disciplinar em conhecimentos e habilidades, enérgico, excêntrico, mas também em contato com as pessoas comuns que povoam as histórias”¹²⁸ (KNIGHT, 2004, p. 55, tradução nossa).

Ainda de acordo com Knight (2004, p. 57), os métodos de investigação de Holmes não são difíceis ou incomuns, porém é por isso que suas histórias foram capazes de agradar ao público leitor, que conseguia não só entender a lógica por trás do processo da resolução do crime como também participar imaginativamente nele.

Sherlock Holmes e os crimes que ele encontra são ficções: mas as forças imaginativas e ideológicas realizadas nas histórias são reais; nesse sentido, Holmes é

¹²⁵ O texto em língua estrangeira é: “*where no one knows anybody else, where anyone could be an enemy, and where, more than ever before, there is the need for some expert to navigate this mysterious world*” (KNIGHT, 2004, p. 18).

¹²⁶ O texto em língua estrangeira é: “*The presence of these women detectives suggests that publishers knew there was a substantial female audience for crime fiction by this time – as of course there had been for Gothic fiction, and indeed all fiction*” (KNIGHT, 2004, p. 36).

¹²⁷ O texto em língua estrangeira é: “*With Doyle’s creation of the Sherlock Holmes series, detective fiction became for the first time an indubitably popular and repeatable genre format*” (PRIESTMAN, 2003, p. 4).

¹²⁸ O texto em língua estrangeira é: “*highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge and skills, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people who populate the stories*” (KNIGHT, 2004, p. 55).

um arquétipo da ficção de crime do século inteiro. É através das técnicas de ficção e escrita que esse corpo maciço de literatura foi montado para especular sobre desordem social, ameaças à propriedade e ao corpo, e para imaginar respostas a elas ¹²⁹ (KNIGHT, 2004, p. 63).

Sendo, portanto, um gênero consolidado e disseminado no final do século XIX na Inglaterra e no exterior (WORTHINGTON, 2010, p. 26), a ficção de crime tem seu principal elemento, o detetive amador, como um dos componentes das obras de Machen desse período. De acordo com Edward Bulwer Lytton (1998), “o criminoso junto com o sobrenatural é um dos dois principais agentes do terror moral na literatura”¹³⁰ (LYTTON, 1846, p. 305 *apud* PYKETT, 2003, p. 19, tradução nossa), e nas obras de Machen esses dois agentes estão unidos, fazendo com que as narrativas apresentem uma característica híbrida, pois ao mesmo tempo em que introduzem o insólito sobrenatural, utilizam recursos narrativos que apontam para a solução de mistérios: a estrutura da história de detetive.

Sabendo que a ficção detetivesca se originou de um dos desdobramentos das histórias de crime, deve-se levar em consideração que o gótico feminino no século XVIII também foi grande influenciador do gênero, pois Ann Radcliffe, em seus romances, introduziu duas características que são ligadas até hoje às histórias de detetive: a oferta, ao final da narrativa, de uma explicação lógica para os mistérios e sua exposição por meio de diálogos entre dois personagens – um que detém todo o conhecimento e outro que o questiona até que todas as perguntas sejam respondidas e tudo fique esclarecido (PORTILHO, 2009, p. 26).

Para A. E. Murch (1958), a história de detetive é “uma narrativa em que o interesse primário é a descoberta metódica, por meios racionais, da circunstância exata de um misterioso evento ou série de eventos”¹³¹ (MURCH, 1958, p. 11 *apud* GRELLA, 1970, p. 30, tradução nossa). Somos inseridos desde o começo em uma história que insiste em lidar com fatos que constituem a estrutura fundamental do gênero detetive clássico, que é a resolução do quebra-cabeça. O restante da história prova que a narrativa contada pelo detetive no final

¹²⁹ O texto em língua estrangeira é: “*Sherlock Holmes and the crimes he encounters are fictions: but the imaginative and ideological forces realised in the stories are real; in that respect Holmes is an archetype of the whole century’s crime fiction. It is through the techniques of fiction and writing that this massive body of literature has been assembled to speculate about social disorder, threats to property and body, and to imagine responses to them*” (KNIGHT, 2004, p. 63).

¹³⁰ O texto em língua estrangeira é: “*The criminal along with the supernatural is one of the two main agencies of moral terror in literature*” (LYTTON, 1846, p. 305 *apud* PYKETT, 2003, p. 19).

¹³¹ O texto em língua estrangeira é: “*a tale in which the primary interest lies in the methodical discovery, by rational means, of the exact circumstances of a mysterious event or series of events*” (MURCH, 1958, p. 11 *apud* GRELLA, 1970, p. 30).

corresponde aos fatos fragmentados que o narrador apresentou objetivamente diante de nós. (KAYMAN, 2003, p. 42).

Nas obras de Machen, a figura do detetive surge por meio de personagens que são cidadãos comuns que decidem investigar por conta própria os eventos estranhos que acontecem na narrativa, sem haver nenhum envolvimento com a força policial ou recompensa monetária por isso, pois a única motivação é o conhecimento e o desejo de descobrir a verdade. A principal personagem desse tipo é Dyson, recorrente em três das obras selecionadas para esse trabalho: “A Luz Interior”, “A Mão Vermelha” e “A Pirâmide Reluzente”. Villiers também caracteriza o detetive amador em *O Grande Deus Pã*, que será analisada posteriormente.

Em “A Luz Interior”, Dyson aparece pela primeira vez e é apresentado ao leitor como um cidadão comum que passou por grandes dificuldades financeiras até receber inesperadamente uma herança de um tio e, com o dinheiro, poder se estabelecer como escritor. Como ele mesmo diz, “sou um homem de letras, mas, talvez, o mais correto seja dizer que sou um homem da ciência” (MACHEN, 2017, p. 36). No entanto, ele também afirma ser um homem do mundo, “uma espécie de ocioso da cidade” (MACHEN, 2017, p. 36) cuja observação diária de Londres e das pessoas o tornou quem é: um especialista da vida londrina. Ademais, Dyson não dispensa a possibilidade da existência de entidades sobrenaturais atuando no mundo real, o que o difere de outros detetives ficcionais britânicos como Sherlock Holmes. Enquanto Holmes racionaliza o possível fantasma sobrenatural em *Os Cães de Baskerville* (1902), Dyson segue o caminho o contrário, afirmando a presença do sobrenatural e rejeitando qualquer explicação racional ou científica para os eventos insólitos.

Na obra que introduz Dyson, ele se encontra por acaso com um amigo, Salisbury, e, enquanto conversam, compartilha sua opinião sobre o fato de Londres ter crimes interessantes e artísticos, porém critica a forma como são mal relatados pelo jornalismo.

Nosso repórter do dia a dia não tem imaginação. Ele estraga a história simplesmente ao contá-la. A ideia que ele faz do horror e do que provoca horror é, lamentavelmente, deficiente. Nada satisfaz o sujeito senão sangue, o sangue vulgar, e, quando consegue alguém desse sangue, ele carrega a mão nas palavras e pensa que está escrevendo a matéria do ano. É uma visão pobre das coisas (MACHEN, 2017, p. 37).

Isso mostra que as histórias dos crimes circulavam nos jornais e atraíam leitores que queriam saciar sua curiosidade com relatos de assassinatos brutais, porém Dyson se mostra contrário a essa atitude ao revelar que nem sempre as histórias mais interessantes chegam ao

jornal por não serem banhadas a sangue, como é o caso Harlesden, um subúrbio onde moravam o Dr. Black e sua esposa Agnes. Dyson começa a narrar como ficou intrigado com a morte repentina da Sra. Black após ouvir do médico legista que o cérebro dela não parecia com o de um ser humano e decide iniciar uma “investigação interessante” (MACHEN, 2017, p. 41) sobre o caso. Ele comenta com Salisbury que ficou intrigado pela história simplesmente pelo fato de ser praticamente impossível de ser resolvida. “Esse é o caso Harlesden, Salisbury, e eu acredito que ele me interessou porque não há a mais leve possibilidade de eu ou quem quer que seja possa descobrir alguma coisa a respeito dele” (MACHEN, 2017, p. 52).

Quando, algum tempo depois, Salisbury encontra acidentalmente um bilhete com uma mensagem misteriosa que não consegue desvendar, deixa ao encargo de Dyson a solução de mais um enigma.

A qualidade bizarra da inscrição que tanto tinha aborrecido Salisbury era um desafio para ele. De vez em quando, ele pegava o papel e relia o que tinha escrito cuidadosamente, em especial o que lhe parecia a chave do quebra-cabeça [...]. Mas, e quanto ao ‘*Traverse Handle S*’? Ali estava a raiz e fonte do enigma, e nem todo tabaco da Virgínia parecia apontar alguma pista. Parecia quase sem solução, mas Dyson considerava-se o Wellington dos mistérios e foi para a cama certo de que, mais cedo ou mais tarde encontraria a resposta (MACHEN, 2017, p. 54).

Dyson, sendo a personagem que encarna o papel do detetive, desvenda sozinho o significado da mensagem contida no bilhete e fica em posse de um livrinho e uma pedra opala, pertencentes ao Dr. Black. Ao ler o relato deste, contido no livrinho, Dyson acaba descobrindo a verdade terrível por trás da morte da Sra. Black, que perdeu sua humanidade quando uma entidade entrou em seu corpo e a transformou completamente. A essência humana da Sra. Black foi colocada na opala, que Dyson prontamente destrói em um acesso de horror ao perceber do que se tratava o objeto.

Dyson colocou o livrinho sobre a mesa, voltou-se e olhou, de novo, para a opala com sua flamejante luz interior e, então, com indizível horror emergindo de seu coração, pegou a joia, jogou-a no chão e esmagou-a com os pés. Sua face estava pálida de horror quando ele se virou e, por um momento, ficou de pé, enjoado e tremendo. Então, assustado, atravessou o cômodo e encostou-se à porta. Houve um sibilar ameaçador, como se gás escapando sob elevada pressão e, quando ele olhou, imóvel, o enorme volume de uma fumaça amarela estava saindo do centro da joia e retorcendo-se, como uma cobra, sobre ela. Então, uma pequena chama branca saiu da fumaça, disparou para o ar e desaparece. No chão, ficaram mil pequenos pedaços escuros, como vidro (MACHEN, 2017, p. 59).

Ninguém mais além do Dr. Black e Dyson sabe o que aconteceu de verdade com Agnes, porém o médico falece pouco tempo depois da esposa, deixando que o investigador amador seja o único personagem a guardar esse terrível segredo.

Em “A Mão Vermelha”, sendo acompanhado pelo seu amigo cético Phillipps, Dyson decide investigar a morte repentina de Sir Thomas Vivian, um médico conhecido na cidade que foi encontrado assassinado em um beco escuro, com uma mão em figa desenhada no muro perto dele e um bilhete dentro de seu bolso. Dyson diz a Phillips que possui a cópia desse bilhete graças ao inspetor Clevee, responsável pelo caso, que gosta de estimular sua “curiosidade de amador que investiga mistérios” (MACHEN, 2017, p. 70). Como na obra anterior, Dyson continua investido no assassinato de Sir Vivian pelo simples prazer de desvendá-lo, principalmente por ter possível relação com o sobrenatural: “Dyson mantinha-se envolvido com a linha de pesquisa que traçara para si mesmo. A curiosidade intensa e o prazer inato pelo obscuro eram por si sós, grandes incentivos” (MACHEN, 2017, p. 71).

Além da sorte e coincidência fazerem parte do processo de resolução do crime para Dyson, já que ele recebe de Phillips uma pedra escura e antiga marcada com caracteres semelhantes à escrita cuneiforme que o auxilia a descobrir o assassino do Sir Thomas Vivian, ele também conta com sua inteligência aguçada, pois encontra as respostas que precisa rapidamente: “[...] quando Dyson olhou com mais atenção, ele pôde ver marcas de lápis e, ansioso, pegou a lupa para examinar melhor o pedaço de papel. [...] em um instante, a solução se apresentou a ele, fazendo-o rir de satisfação” (MACHEN, 2017, p. 75).

Após analisar o papel, Dyson arquiteta um plano com um artista de rua para que desenhe uma mão em figa todos os dias na calçada do Museu Britânico e fica observando de sua casa as pessoas que passam em frente ao desenho. Ele afirma estar colocando em ação a teoria da improbabilidade, “o único princípio científico que eu conheço que permite a alguém encontrar uma pessoa desconhecida em meio a cinco milhões” (MACHEN, 2017, p. 78). A teoria o faz chegar até o Sr. Selby, amigo e assassino do Sir Vivian, e Dyson sabe que ele é o culpado por ter sido o único que demonstrou desespero ao ver a mão desenhada no chão.

Dyson o confronta em relação ao crime, que é confessado, e Sr. Selby demonstra curiosidade em saber como o detetive amador o encontrou, já que havia enigmas e códigos envolvidos na comunicação entre Selby e Sir Vivian. Dyson começa a explicar seu raciocínio afirmando que rejeita “qualquer crédito por sagacidade, já que cometi erros crassos” (MACHEN, 2017, p. 84). Ele admite que o bilhete encontrado no bolso do Sir Vivian não demorou muito para ser decifrado.

Logo percebi que os termos de astronomia substituíam palavras e frases comuns. Você perdeu alguma coisa preta, ou alguma coisa preta tinha sido roubada de você; o globo celestial é uma cópia do céu, então, ficou claro que você tinha uma cópia do que perdeu. Obviamente, cheguei à conclusão de que você tinha perdido um objeto preto com caracteres ou símbolos escritos ou gravados neles, uma vez que o objeto em questão, certamente, tinha informações valiosas, e todas as informações importantes devem ter cópias bem guardadas. ‘Nossa velha órbita permanece imutável’, significa nosso velho caminho ou acordo. ‘O número do meu signo’ significava ‘o número de minha casa’, em alusão aos signos do zodíaco. Não preciso dizer que ‘o outro lado da lua’ só podia significar um lugar aonde ninguém ainda tinha ido, e ‘alguma outra casa’ indicava outro lugar para encontro, ‘casa’, aí, era um termo antigo para ‘casa dos céus’. Então, meu próximo passo foi encontrar o ‘céu preto’ que tinha sido roubado e, por um processo um tanto demorado, acabei encontrando (MACHEN, 2017, p. 84-85).

E Dyson continua explicando como sua linha de raciocínio o levou até Selby, que admite serem “admiráveis” as conclusões do detetive amador. Mesmo solucionando o caso intrigante da morte de Sir Vivian e encontrando o assassino, Dyson não entrega Selby à polícia, pois ele mostra um objeto antigo que horripila tanto Dyson quanto Phillipps, provando que ainda existem guardiões do tesouro, uma raça antiga que mora sob a colina: “[...] os guardiões ainda estão lá, e eu os vi, e por causa disso aqui’, e tirou do bolso um pequeno e curioso objeto trabalhado em ouro. – Eis aqui. – disse ele. – Isto é a Dor do Demônio¹³²” (MACHEN, 2017, p. 86). Selby recebe de volta a pedra negra que Phillipps encontrara por acaso e fora fundamental para a resolução do crime e vai embora sem nenhum impedimento.

Em “A Pirâmide Reluzente”, Dyson é chamado pelo seu amigo, Sr. Vaughan, para investigar acontecimentos estranhos que estão ocorrendo em seu quintal que podem culminar em um futuro roubo à sua casa. Ao chegar no local e observar os arredores com atenção, Dyson encontra o desenho de um olho feito no muro da casa do Sr. Vaughan e sugere ter sido produzido pelas crianças da região, explicando que a altura do desenho indica essa possibilidade.

- Ora, veja a altura. Esses tijolos têm pouco mais de cinco centímetros de altura e, do chão até o desenho são vinte fileiras de tijolos, o que nos dá pouco mais de um metro de distância. Agora, imagine que você terá que fazer um desenho no muro. Seu lápis, se estiver usando um, tocaria no muro aproximadamente na altura de seus olhos, ou seja, pouco mais de um metro e vinte centímetros do chão. Então, é razoável supor que este olho na parede foi desenhado por uma criança de mais ou menos dez anos de idade. [...] Ainda assim, há alguma coisa que não é própria de uma criança nestas duas linhas e no próprio olho. Veja, é quase oval. Para mim, esta coisa tem um ar estranho, antigo e uma aparência desagradável. Não posso deixar de imaginar que, se virmos toda a face desenhada pela mesma mão, ela também seria bem desagradável. Mas, isso é bobagem! Afinal, não estamos avançando em nossa investigação (MACHEN, 2017, p. 97).

¹³² Do original em inglês: *Pain of the Goat*.

No entanto, Dyson não consegue organizar de forma satisfatória todas as evidências encontradas, sentindo-se frustrado e tentado a voltar para Londres: “Dyson estava inclinado, no princípio, a manobras detetivescas, mas a simples observação acurada convenceu-o da impossibilidade da hipótese do roubo e ele pôs-se a procurar alguma teoria mais satisfatória” (MACHEN, 2017, p. 98). Assim, continuando a pensar insistentemente sobre o caso e a percorrer novamente a propriedade do amigo, Dyson encontra no dia seguinte outro olho desenhado no muro do quintal. Isso faz o dono da casa questionar quem poderia ser o autor, já que perceberam não ter sido produzido pelas crianças.

- Acho que o próprio diabo está envolvido! – disse Dyson. – É claro que não é difícil chegar à conclusão de que esses olhos amendoados infernais tenham sido desenhados pela mesma pessoa que arrumou as pedras pontiagudas. Agora, aonde essa conclusão pode nos levar é mais do que posso supor. No que me diz respeito, tenho que colocar um freio na minha imaginação ou ela vai inventar loucuras (MACHEN, 2017, p. 98).

Entretanto, sendo Dyson sensível ao mundo sobrenatural, não descarta a chance de seres míticos habitarem as colinas perto da casa do amigo e sai à procura de provas concretas ao invés de se basear apenas em suposições. Depois de seis dias, Dyson leva Sr. Vaughan para uma caminhada noturna até uma das colinas cujo terreno era formado por “uma depressão circular que devia ter sido um anfiteatro romano, cercado por formações de calcário como se fosse um muro semidestruído” (MACHEN, 2017, p. 101). O possível encontro com seres sobrenaturais para Dyson não é visto como algo irracional ou uma brincadeira. Ele avisa ao amigo que “A menos que eu esteja muito errado, encontraremos uma explicação séria para o quebra-cabeça” (MACHEN, 2017, p. 102). E, como Dyson estava correto, os dois são testemunhas de um sacrifício ritualístico de uma jovem que havia desaparecido na região, realizado por uma raça antiga chamada de “Povo Pequeno”. A colina onde acontece o ritual se inflama, dando a impressão de ser uma pirâmide reluzente.

No dia seguinte, apesar de relutar muito, Sr. Vaughan aceita que Dyson explique o que os dois testemunharam e como ele chegou à essa conclusão terrível, e o detetive amador começa a narrar todo seu processo mental até chegar no fatídico dia:

Não há necessidade de repetir a narrativa das pedras. No começo, achei algo trivial, talvez brincadeira de crianças, mas, quando você me mostrou a ponta da flecha, isso aguçou meu interesse. Percebi que aquele fato estava longe de ser lugar-comum, era um assunto realmente curioso e, logo que cheguei aqui, dispus-me a encontrar uma solução [...]. Sua teoria de possível planejamento para roubar sua prataria eu considerei, logo, logo, insustentável, e admito que fiquei perdido na hora de elaborar uma hipótese possível. Mas o que me colocou na pista foi mera casualidade (MACHEN, 2017, p. 106-107).

Dyson continua explicando que conseguiu unir a história do desaparecimento da jovem aos desenhos no muro e às pedras organizadas no caminho atrás do quintal da residência e que todos os três mistérios eram produto de um mesmo feitor: o Povo Pequeno. O detetive relata que se lembrou de lendas contadas antigamente na região sobre a existência de um povo pequeno que morava ali, também chamado de “fadas”, e de como os moradores locais haviam espalhado rumores de que a jovem desaparecida teria sido levada por eles. Suas suspeitas se confirmaram quando presenciaram o ritual da pirâmide de fogo na noite anterior.

Nas obras analisadas em que Dyson está presente, suas investigações o levam à resolução do crime ou do mistério, porém, em nenhuma delas, ele faz justiça com as próprias mãos, apenas oferece a solução, diferentemente de Villiers, personagem que irá atuar como o detetive amador em *O Grande Deus Pã*, investigando os mistérios que inquietam os homens aristocratas da sociedade londrina após uma série de suicídios inesperados acontecerem.

Villiers é apresentado ao leitor no terceiro capítulo da novela, quando, inesperadamente, reencontra um colega da época de faculdade, Charles Herbert, que está em situação de miséria extrema por causa de sua esposa, uma jovem belíssima, chamada Helen. Charles narra seus infortúnios e confia a Villiers que a esposa o corrompera de corpo e alma. Este se sente intrigado diante dos fatos narrados, como é possível observar na passagem a seguir:

Villiers refletiu bastante sobre a história que lhe fora contada e imaginou se ele tinha ouvido tanto o começo quanto o fim. ‘Não’, pensou, ‘com certeza não ouvi o final, só o início. Uma história como essa é como aquelas caixas chinesas, você abre uma, depois outra e outra e encontra alguma coisa bizarra em cada caixa. É bem provável que Herbert tenha sido uma dessas caixas, e deve haver outras mais estranhas’ (MACHEN. 2017, p. 224).

Mais tarde, quando Villiers se encontra com Austin, um amigo “que era famoso por conhecer a vida londrina como ninguém, tanto o lado brilhante como o tenebroso” (MACHEN, 2017, p. 224), e questiona-o sobre Herbert, descobre que este tivera a vida totalmente transformada desde que um cavalheiro aparecera morto em frente à sua casa, na Paul Street. Segundo Austin, a polícia nunca foi capaz de solucionar o caso. Villiers acha a história extraordinária e decide investigar sozinho a casa em que Herbert morava com a esposa no dia desse incidente. Após a investigação, Villiers procura Clarke, a quem pede ajuda para solucionar o mistério em relação à Herbert e sua esposa, alegando ter se sentido muito incomodado no local. Villiers acredita que há algo mais a ser descoberto, especialmente depois de ter lido no jornal que Herbert havia falecido. Clarke responde que apesar de todas as

peculiaridades, “é concebível que o caso possa ser explicado de maneira mais racional” (MACHEN, 2017, p. 230), tendo em vista que Villiers “estava às voltas com suas fantasias sombrias” (MACHEN, 2017, p. 230).

A tentativa de Clarke em racionalizar as “fantasias” de Villiers não diminui seu interesse em continuar investigando a história de Herbert e este decide que seu próximo passo será encontrar Helen: “Pretendo procurar aquela mulher, aquela com quem ele casou. *Ela é o mistério*” (MACHEN, 2017, p. 230, grifo do autor). Ele pede ajuda a Clarke nessa tarefa, que promete pensar no assunto, porém envia uma carta negando a colaboração e aconselhando-o a deixar todo esse mistério de lado: “Resolvi, e nada vai alterar minha decisão, não investigar um único instante dessa história e, se você valoriza sua felicidade, deverá fazer o mesmo” (MACHEN, 2017, p. 233). No entanto, Villiers está obstinado em encontrar uma resposta e recorre à Austin novamente, que concorda com o colega de que há algo extremamente terrível nessa história e afirma que “é impossível chegar à conclusão em um caso como esse” (MACHEN, 2017, p. 234).

Nesse ínterim, alguns homens da alta sociedade se suicidam, em intervalos pequenos entre uma morte e outra, e isso alarma a população. “Pouco após o último destes terríveis eventos, Austin foi à casa de Villiers. Ele estava curioso para saber se Villiers tivera sucesso na busca por rastros recentes da Sr^a Herbert, por intermédio de Clarke ou por outras fontes” (MACHEN, 2017, p. 240). Villiers nega, dizendo que Clarke se recusou a cooperar e, apesar de ter usado outros canais, não obteve sucesso e não conseguiu descobrir o que aconteceu com Helen após ter se mudado da Paul Street.

Mais um suicídio é anunciado enquanto Austin e Villiers conversam e, por coincidência, Villiers havia visto o cavalheiro saindo da casa de uma dama, Sra. Beaumont, recém-chegada à cidade, mas que foi bem recebida socialmente por sempre organizar eventos interessantes para a elite londrina. O cavalheiro avistado por Villiers estava visivelmente transtornado ao sair da casa da Sra. Beaumont e, segundo o detetive amador, “[...] aquele homem não pertencia mais a este mundo, eu estava olhando para o rosto de um demônio” (MACHEN, 2017, p. 245).

Villiers decide investigar também a Sra. Beaumont quando percebe que os cavalheiros que se suicidaram de alguma forma tiveram contato com ela momentos antes de tirarem a própria vida: “Vou ser se consigo descobrir alguma coisa a respeito da casa por meio de algumas pessoas que eu conheço e, se eu descobrir alguma coisa, aviso a você” (MACHEN, 2017, p. 245).

Após três semanas de investigação, Villiers descobre que a Sra. Beaumont na verdade é Helen, ex-esposa de Herbert. Ele confessa tê-la visto em um lugar no qual ninguém jamais esperaria encontrar uma dama que mora na Ashley Street, em Picadilly: “Vi-a entrar em uma casa numa das ruas mais sórdidas e de mais má-fama no Soho” (MACHEN, 2017, p. 246).

A fim de buscar respostas para seus questionamentos, Villiers percorre a cidade de Londres, que conhece muito bem, se embrenhando em becos escuros e vizinhanças sombrias: “Fui a muitos lugares estranhos. [...] Ora, presumindo, como eu acreditava, que a ficha dela não era das mais limpas, eu estava certo de que, em algum momento, ela tinha circulado por meios não tão refinados como os que hoje frequenta” (MACHEN, 2017, p. 246).

Os moradores dos subúrbios sórdidos conhecem Villiers e o auxiliam prontamente por saberem que ele não tem nenhum tipo de ligação com a Scotland Yard. E, assim, ele fica sabendo da história de Helen, que morou ali por alguns anos com o sobrenome Raymond e fez coisas inomináveis até mesmo para os habitantes do lugar. No entanto, somente depois de decidir seguir disfarçadamente a Sra. Beaumont, Villiers começa a fazer a conexão entre todas as histórias que ouviu: “Senti alguma coisa estranha quando ela entrou na Ashley Street e a ideia de que a Sr^a Herbert poderia ser a Sr^a Beaumont veio-me à mente pela primeira vez, embora parecesse improvável demais para ser verdade” (MACHEN, 2017, p. 248). Ao questionar um colega seu, que também estava por perto, sobre a identidade da mulher que ele seguia, fingindo não conhecê-la, Villiers percebe que “não poderia haver nenhuma dúvida a respeito” (MACHEN, 2017, p. 248).

Villiers narra sua jornada investigativa a Austin e mostra que encontrou ainda mais informações sobre a moça por meio de um manuscrito relatando os divertimentos proporcionados pela Sra. Beaumont a alguns de seus convidados. Assim, Villiers descobre que Helen organizava orgias em culto ao deus Pã em sua casa e que os homens que participavam do evento, não conseguindo suportar o horror causado pelos próprios atos, suicidavam-se. Decidido a pôr um fim na série de suicídios, Villiers conta que comprou uma corda cânhamo e irá até a casa de Helen com Clarke para confrontá-la a respeito de tudo: “Vou oferecer a ela a possibilidade de escolher. Vou deixar Helen Vaughan com esta corda em um quarto fechado à chave por 15 minutos. Se, quando entrarmos, ela não tiver feito o que esperamos, vou chamar o policial mais próximo. Vai ser assim” (MACHEN, 2017, p. 250-251). No último capítulo, o leitor descobre que Helen, de fato, se enforcara.

Dessa forma, o resultado final da investigação de Villiers provoca uma ação mais voltada para justiça pessoal, especialmente porque dois colegas seus foram vítimas de Helen, do que um processo judicial realizado por autoridades legais, que mal aparecem na narrativa e

são usadas como último recurso, talvez por não serem capazes de solucionar um caso tão complexo como esse. Com isso, entendemos que apesar de Villiers não receber completamente todas as informações sobre Helen, deixando que outros personagens, como Austin e Clarke, contribuíssem para completar o quebra-cabeça, isso não o impede de ser o único que insiste em investigar a fundo os eventos sinistros ligados à jovem.

Mesmo tendo contato com o sobrenatural, Villiers e Dyson não perdem nem a sanidade nem a vida, apesar de ficarem abalados e horrorizados com as informações que vão obtendo ao longo das narrativas. Isso mostra que, por prestarem o papel de detetives amadores, eles estão imunes às ameaças e consequências do encontro com o mal sobrenatural. Diferentemente de detetives como Dupin e Sherlock Holmes, Dyson e Villiers não possuem um ajudante que narra os extraordinários processos investigativos que levam os detetives a solucionarem os mistérios. A função do ajudante narrador é de fazer a ponte entre o detetive e o público, pois é por meio dele que a explicação do raciocínio investigativo chega ao leitor. Na ficção de Machen, entretanto, são os próprios personagens detetives que relatam como obtiveram sucesso na conclusão do caso, muitas vezes se deparando com coincidências ou encontros inesperados. Leslie-McCarthy (2008, p. 36) explica que o acaso é uma parte importante nas obras iniciais de Machen, especialmente para as investigações, pois os personagens detetives

[...] se deparam com um mistério por acidente e o investigam como resultado de curiosidade. No processo, eles demonstram a importância de olhar não apenas para as pistas materiais, mas também para abaixo da superfície das realidades da cidade, a fim de entender a verdade mais profunda, que é revelada através de coincidência e encontros fortuitos¹³³ (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 37, tradução nossa).

Levando em consideração que “cada tipo de detetive deve suas características ao momento histórico em que foi criado e à sociedade em que está imerso” (PORTILHO, 2009, p. 15), Dyson e Villiers seriam homens voltados à razão, mas que não ignoram o fato de o sobrenatural existir e não se amedrontam diante dele, indo até onde lhes é possível para que uma solução seja encontrada e, no caso de Villiers, a justiça seja feita, mesmo que por meios não oficiais. Ademais, Dyson e Villiers são figuras que se assemelham ao *flâneur*, pois ambos são observadores tanto da cidade quanto dos moradores dela, conhecendo desde o lado da elite até os piores subúrbios. “Como ‘detetives’, eles se tornam ativamente envolvidos em

¹³³ O texto em língua estrangeira é: “[...] come across a mystery by accident and investigate it as a result of curiosity. In the process they demonstrate the importance of looking not only at material clues but also below the surface of realities of the city in order to understand the deeper truth, which is revealed through coincidence and chance encounters” (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 37).

entender e interpretar eventos que ocorrem em seu ambiente, um fator que os liga à figura do explorador social”¹³⁴ (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 38, tradução nossa). Sendo assim, ambas as personagens representam o detetive amador entusiasta por conhecimento que se engaja em especulações metafísicas e, às vezes, em cenários góticos (PYCKETT, 2003, p. 25) e que, apesar de não saber conduzir investigações oficiais, consegue encontrar informações suficientes para desvendar o mistério.

¹³⁴ O texto em língua estrangeira é: “As ‘detectives’ they become actively involved in understanding and interpreting events that occur in their environment, a factor that links them to the figure of the social explorer” (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p. 38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação resulta de um ciclo de investigação que se iniciou na graduação. A leitura de textos teóricos sobre a presença do sobrenatural na literatura inglesa, acrescida de estudos sobre o gótico, somou-se ao primeiro contato com a obra de Machen, por meio da novela *O Grande Deus Pã*, lançando as bases do que viria a ser a pesquisa que deu origem à presente dissertação. A partir da leitura de outras narrativas ficcionais do autor, pudemos perceber com clareza o seu posicionamento ímpar no panorama literário do fim do século.

A obra de Machen tem sido estudada em vieses específicos, ora pela via do insólito, do misticismo e do ocultismo, ora como precursora da *weird fiction*, ora pela ótica do Decadentismo; entretanto, não houve uma preocupação da crítica em identificar na ficção da primeira fase da carreira do autor, ou seja, da última década do século XIX, as bases de sustentação da sua poética.

Objetivando demonstrar que, já em suas primeiras obras, Arthur Machen delineava um projeto literário, ao qual alude em *Far Off Things*, sua autobiografia, dedicamo-nos à análise de seis narrativas publicadas pelo autor entre 1894 e 1985: *O Grande Deus Pã* (1894), “A Luz Interior” (1894), “A Mão Vermelha” (1895), “A Pirâmide Reluzente” (1895), “O Sinete Negro” (1895) e “O Pó Branco” (1895).

A fim de que nossos objetivos se consolidassem, dividimos este estudo em duas partes. Buscamos, na primeira parte, apresentar uma breve biografia comentada do autor, uma vez que ele é pouco conhecido do grande público e sua fortuna crítica no Brasil é ainda incipiente. Procuramos também evidenciar, por meio de alusões e citações de partes de sua autobiografia, como Machen compreendia o seu processo criativo.

Tendo em vista a necessidade de situá-lo no cenário de sua própria época, ainda nessa primeira parte, oferecemos uma visão panorâmica das transformações ocorridas na Inglaterra finissecular. Mostramos que a rápida industrialização e a mecanização da imprensa propiciou a produção em massa de livros, revistas e jornais, colaborando para a disseminação do conhecimento. A expansão das bibliotecas circulantes nesse período contribuiu para a democratização da cultura e para a ampliação do público leitor, bem como para uma crescente demanda de produção literária.

Assim, ao longo do século XIX, diferentes vertentes romanescas surgiram e coexistiram na literatura inglesa, como o romance humanitário (*novel of purpose*), o romance

de formação (*bildungsroman*), o romance psicológico, o romance filosófico, a história de detetive, o romance científico e o que se convencionou chamar de *nonsensical novel*.

Paralelamente, outros gêneros narrativos, como o gótico, adotaram novos formatos, de modo a expressar os questionamentos e as ansiedades suscitados em um período de crise cultural e social derivado, em parte, do cientificismo darwiniano. Todos esses elementos foram extremamente importantes para moldar o estilo literário único de Arthur Machen.

Segundo seus críticos, o início da carreira de Machen foi o mais promissor por abordar questões como o ocultismo, paganismo e o horror sobrenatural de um modo particular que, mais tarde, viria a influenciar escritores como H. P. Lovecraft, Stephen King e Clive Baker, entre outros. A vida pessoal de Machen também foi um fator determinante para o tipo de escritor que ele se tornaria, pois ainda na infância teve contato com artefatos do período da ocupação romana e percebeu que há muitos mistérios não revelados em nossa realidade, o que posteriormente o sensibilizou para tópicos ocultistas. O cenário típico rural e isolado de Caerleon se tornou inspiração para os *loci* de suas obras, já que a maioria delas se passa no interior da Inglaterra, mas ele também projetou sua própria experiência ao mostrar o lado negativo e sombrio de Londres.

De modo a demonstrar como Machen dialoga com as vertentes literárias do seu tempo, abordamos aspectos da literatura gótica e as transformações que ela sofreu até o que os críticos denominam *Gothic Revival*, no século XIX. Focalizamos também o impacto do Decadentismo na literatura do *fin de siècle*, bem como elementos a ele associados, como a figura do dândi e da *femme fatale*.

Sem ter um vínculo formal com as correntes estéticas finisseculares, como o Decadentismo e o Esteticismo, Machen toma-lhes por empréstimo o paroxismo, resistindo à ideia de aderência a vertentes literárias existentes, e desenvolve uma noção idiossincrática de criação estética, que perpassa uma certa hibridez temática e estrutural. A primeira parte da dissertação assume, assim, o caráter de prolegômeno à análise das narrativas de Machen.

Na segunda parte da dissertação, demonstramos de que maneira Machen se apropria de elementos dos gêneros narrativos em voga no *fin de siècle*, tecendo uma escrita ficcional híbrida. Nela, há características da literatura gótica, tais como os *loci horribiles* — em que as florestas são ambientes portadores de ameaças que não devem ser percorridos e a cidade é um labirinto que esconde horrores por trás da máscara da civilização —, a temática da ciência — através de personagens que, ao buscar respostas para suas teorias, realizam experimentos transcendentais e ultrapassam o limite entre natural e sobrenatural —, e a degeneração

corporal — por meio de personagens que sofrem o processo evolucionário no modo reverso até se tornarem novamente a matéria primordial de onde vieram todos os seres vivos.

Machen também se apossa de figuras do Decadentismo, como a *femme fatale*, traduzida na personagem de Helen Vaughan, filha de uma humana com o deus Pã e considerada extremamente perigosa por levar os homens da alta sociedade ao suicídio após participarem de rituais em adoração a seu pai.

O projeto literário de Machen privilegia a experiência estética fundamentada no misticismo e no sobrenatural, em detrimento da experiência cognoscitiva, e traduz a crença pessoal do autor de que há um mundo misterioso sob o véu do cotidiano. Em três das seis obras analisadas — “A Mão Vermelha”, “A Pirâmide Reluzente” e “O Sinete Negro” — há a inserção de lendas da cultura celta, com a presença do Povo Pequeno, assim como da mitologia grega, mais especificamente em *O Grande Deus Pã*.

O *modus operandi* da literatura de horror recebe nova roupagem na ficção de Machen, uma vez que ele faz uso da poética dos vazios, ou seja, atíça a imaginação dos leitores para preencher as lacunas presentes na narrativa. O horror é, assim, produzido a partir de um evento insólito sem que, no entanto, haja a necessidade de descrevê-lo.

De igual forma, demonstramos que Machen também se apropria de um tipo de narrativa bastante popular à época: a história de detetive. Cinco das seis histórias abordadas neste trabalho contam com algum tipo de investigação extraoficial conduzida por uma personagem que, movida pela curiosidade, encarna a figura detetivesca. Dyson, um cavalheiro conhecedor do mundo londrino que não elimina a possibilidade de o sobrenatural existir em nosso mundo material, é responsável pela investigação de eventos insólitos em três das narrativas analisadas, enquanto Villiers, movido por um senso de justiça pessoal, assume o papel de detetive em *O Grande Deus Pã*. Machen subverte a estrutura usual da história de detetive, invertendo a sua lógica, pois, em suas narrativas, os elementos insólitos que causam horror e medo apontam para a existência do sobrenatural.

Ao buscar conferir uma identidade à sua escrita, Machen ocupa um espaço intersticial na literatura inglesa finissecular e, ao mesmo tempo, localiza a sua ficção em um entrelugar no processo evolutivo de um subgênero da ficção especulativa que, iniciado com Sheridan Le Fanu, culminou na *weird fiction*.

A obra de Machen tem sido pouco estudada se considerarmos a sua relevância no contexto em que foi produzida e a influência que veio a exercer sobre outros autores. Cremos, assim, que o resultado desta pesquisa não apenas ampliará a fortuna crítica do autor, como também estimulará investigações sobre o restante da sua obra.

REFERÊNCIAS

ARANTES, José Antonio. A Demanda do Mistério In: MACHEN, Arthur. *O Terror*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 151-188.

ASHTON, T. S. *The Industrial Revolution: 1760-1830*. New York: Oxford University Press, 1997.

BARROS JR. Fernando Monteiro de. A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque: Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo. *Soletras*, Rio de Janeiro, v. 17, 2009, p. 16-27. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/6069/4371>> Acesso em: 10 out. 2019.

BAUDELAIRE. Charles. Meu coração a nu. Trad. Fernando Guerreiro. In: _____. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERENS, E. M. *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*. Ed. S. M. Soares. MetaLibri, 2009. Disponível em <https://www.ibiblio.org/ml/libri/b/BerensEM_MythsLegends_p.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2019.

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994 apud SILVA, Carolina Rocha. Com quantos medos se constrói uma bruxa? Demonização e criminalização das mulheres no Brasil Colonial. *Revista Campos*. v. 19, n. 2, 2018, p. 31-48.

BLOOM, Clive. The Supernatural. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009, p. 241-243. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=tzI4DQAAQBAJ&hl=pt-BR&lr=>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

_____. Horror Fiction: In Search of a Definition. In: PUNTER, David (ed). *A New Companion to The Gothic*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2015, p. 211-223.

BODENHEIMER, Rosemarie. London in the Victorian novel. In: MANLEY, Lawrence (ed.). *The Cambridge Companion to The Literature of London*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 142-159.

BOGDAN. Henrik; DJURDJEVIC, Gordan. Introduction. In: _____. (ed). *Occultism in a global perspective*. Oxfordshire: Routledge, 2014, p. 1-15.

BORGEAUD, Philippe. *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago: The University Press of Chicago, 1988.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73.

BRIGGS, Julia. The Ghost Story. In: PUNTER, David (ed). *A New Companion to The Gothic*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2015, p. 176-185.

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

BUTLER, Alison. *Victorian Occultism and the Making of Modern Magic: Invoking Tradition*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

CAMARA, Anthony Christopher. *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927*. 226 f. Tese (Doutorado, Philosophy in English) - University of California, Los Angeles, 2013. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/4ns5q1fv#main>>. Acesso em: 10 maio 2018.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Diálogo entre H. P. Lovecraft e Arthur Machen: uma análise comparativa de *The Dunwich Horror* e *The Great God Pan*. *Abusões*, [s.l.], v. 4, n. 4, p. 266-291, 7 jun. 2017a. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. DOI <<http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27771>>. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/download/27771/21291>. Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. Entre humanos e bestas: o insólito ficcional em *The Great God Pan* e *Shame*. *Ilha Desterro*, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 91-101, Abr. 2017b. DOI <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n1p91>> Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262017000100091&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 jun. 2019.

_____. Nos meandros do fantástico: a Era Vitoriana segundo Arthur Machen. *Organon*, Porto Alegre, v. 33, n. 65, p. 1-12, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/86263>>. Acesso em 24 maio 2019.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de “Às avessas”*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

CHAPUIS, Julien. *Gothic Art*. 2002. Não paginado. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/mgot/hd_mgot.htm>. Acesso em 24 ago. 2020

CLAEYS, Gregory. Introduction. In: _____. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Thought*. Abingdon: Routledge, 2005, p. xi-xvi.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos Monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. North Carolina: MacFarland & Company, Inc. Publishers, 2008. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GbaQBAAAQBAJ&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 02 fev. 2019.

CRANE, Louise. *Drugs in Victorian Britain*. 2011. Disponível em: <<https://wellcomecollection.org/articles/W87wthIAACQizfap>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Reference, 1999, p. 355-359.

DALY, Kathleen N. *Greek and Roman Mythology: A to Z*. Revisado por Marian Rengel. 3ª ed. Nova York: Chelsea House Publishers, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. *Medos de ontem e de -hoje*. 2007. Não paginado. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/medos-de-ontem-e-de-hoje/>>. Acesso em 29 out. 2019.

DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 31-52.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. São Paulo: Hedra, 2002. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/120_031c6366de1a2c89eabf5d83e1928536>. Acesso em: 22 mai. 2019.

DUTRA, Daniel I. *O horror sobrenatural de H. P. Lovecraft: teoria e praxe estética do horror cósmico*. 2015. 263 fl. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/128999>> apud CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Diálogo entre H. P. Lovecraft e Arthur Machen: uma análise comparativa de *The Dunwich Horror* e *The Great God Pan*. *Abusões*, [s.l.], v. 4, n. 4, p. 266-291, 7 jun. 2017a. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. DOI <<http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27771>>. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/download/27771/21291>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ECKERSLEY, Adrian. A Theme in the Early Work of Arthur Machen: Degeneration. *English Literature in Transition, (1880–1920)*, ELT Press, vol. 35, n. 3, 1992, p. 277-287.

ERICKSON, Lee. The economy of novel reading: Jane Austen and the circulating library. *Studies in English Literature: 1500-1900*, Houston, v. 30, n. 4, p. 573-590, 1990. DOI: 10.2307/450560. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/450560>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

FRANÇA, Júlio. Terror, Horror e Repulsa: Stephen King e o cálculo da recepção. In: *Anais do IV Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sólito e o insólito"*. GARCIA, Flávio. et al (org). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*– 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: ABRALIC, Dialogarts, p. 2592-2502, 2016.

_____. Introdução. In: _____ (org.) *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANZONI, Andrea. *Mysterium Tremendum: Terror and ecstasy in the works of Arthur Machen*. *Disputatio Philosophica: International journal on philosophy and religion*, Zagreb, v. 16, n. 1, p. 159-168, 2015. Disponível em: <<https://hrcak.srce.hr/134463>>. Acesso em: 6 maio 2018.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: _____. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012 p. 13-29.

GASPARELLI JUNIOR, Luiz Guaracy. Oscar Wilde, a ética da decadência e a estética da mentira. *Anais*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil, 2011, p. 1-9. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0219-1.pdf>> Acesso em: 11 maio 2019.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 166-183.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRELLA, George. Murder and Manners: The Formal Detective Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 4, n. 1, Autumn, 1970.

GRIMES, Hilary. *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Cornwall: Ashgate, 2011.

HITCHCOCK, Alfred. O Prazer do Medo. In: GOTTLIEB, Sidney (org). *Hitchcock por Hitchcock: coletâneas de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 144-149.

HOBBSAWM, Eric. A revolução industrial. In: _____. *A era das revoluções: 1789-1848*. 32. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013a, p. 57-95.

_____. Da revolução industrial inglesa ao imperialismo. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

_____. Introdução. In: _____. *A era do capital: 1848-1875*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, p. 21-27.

HOGLE, Jerrold E. Introduction. In: HOGLE, Jerrold E (ed). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 1-20.

HUGHES, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2013. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=3g7T15K3FQMC&hl=pt-BR>>. Acesso em 11 jun. 2019.

HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew. *The Encyclopedia of the Gothic*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/The_Encyclopedia_of_the_Gothic.html?id=tbS1CgAAQBAJ&redir_esc=y> Acesso em 11 jun. de 2019.

HUGHES, Winifred; BRANTLINGER, Patrick (ed.). *A Companion to the Victorian Novel*. Oxford: Blackwell, 2002.

HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HUSS, James Lewis. *The Science of Gothic Literature*. 2019. Não paginado. Disponível em: <<https://medium.com/@jameslewishuss/the-science-of-gothic-literature-ddc540714f3b>>. Acesso em 23 ago. 2020.

IMKO, Victor. Pan and “Homosexual Panic” in Turn of the Century Gothic Literature. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research* 12, Charleston, 2013. Disponível em <<http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol12/imko.pdf>>. Acesso em: 29 dez. 2019.

JACKSON, Kimberly. Non-evolutionary degeneration in Arthur Machen's supernatural tales. *Victorian Literature and Culture*, vol. 41, n. 1, p. 125–135, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/24575675. Acesso em: 13 Jul. 2020.

JAMES, Louis. Introduction. In: _____. *The Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 1-8.

JOHNSTON, Sarah Iles. The Great God Pan. *Gnosis*, Leiden, v. 1, n. 1-2, p. 218-233, 11 jul. 2016. Brill. <http://dx.doi.org/10.1163/2451859x-12340012>. Disponível em: <https://www.academia.edu/27155790/The_Great_God_Pan>. Acesso em: 01 ago. 2019.

JÜNGER, Mathias. *Elements of a Gothic novel in The Picture of Dorian Gray*. Köln, 2008.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 41-58.

KAUFMAN, Paul. The community library: a chapter in English social history. *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia, v. 57, n. 7, p. 1-67, 1967. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1006043?seq=1>> Acesso em: 13 maio 2019.

KILLEEN, Jarlath. *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914*. 2009, p. 18-19 apud SMITH, Andrew. HUGHES, William (ed). *The Victorian Gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

KING, Stephen. *Danse Macabre*. New York: Berkley Books, 1983, p. 21-22 apud FRANÇA, Júlio. Terror, Horror e Repulsa: Stephen King e o cálculo da recepção. In: *Anais do IV Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sólito e o insólito"*.

KNIGHT, Stephen Thomas. *Crime Fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

KONTOU, Tatiana; WILLBURN, Sarah. Introduction. In: _____ (ed). *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012, p. 1-16.

LEVIN, O. M. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Unicamp, 1996 apud TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e Decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 38, n. 1, p. 79-91, jan-mar. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/25407/pdf_122>. Acesso em: 20 mai. 2019.

LESLIE-MCCARTHY, Sage. Chance Encounters: The Detective as 'Expert' in Arthur Machen's The Great God Pan. *Australasian Journal of Victorian Studies*, Sydney, v. 13, n. 1, 2008, p. 35-45. Disponível em: <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/view/9331/9230>>. Acesso em 04 maio 2019.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1987.

LYTTON, Edward Bulwer. A Word to the Public. In: *Lucretia*, 1846 apud PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868. In: PRIESTMAN, Martin (ed). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 19-39.

MACHEN, Arthur. A Luz Interior. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 35-59.

_____. A Mão Vermelha. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 61-87.

_____. A Pirâmide Reluzente. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 89-109.

_____. *Far Off Things*. London: Martin Secker, 1922. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/35153/35153-h/35153-h.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2019.

_____. O Grande Deus Pã. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 209-256.

_____. O Pó Branco. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 157-171.

_____. O Sinete Negro. In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Tradução de Geraldo Campos. Jundiaí: Editora Clock Tower, 2017, p. 173-207.

MACHIN, James Fabian. *'Determined to be Weird': British Weird Fiction before Weird Tales*. 290 f. Tese (Doutorado, English & Humanities), University of London, Birbeck, 2016. Disponível em: <<http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/206/>>. Acesso em: 31 out. 2018.

MARSHALL, Gail. Introduction. In: _____ (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 1-12.

MEIRELES, Alexander. Ficção weird. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>. Acesso em: 13/03/2020.

MICHELET, Jules. *La Sorcière*. 1862 apud DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MIÉVILLE, China. Weird Fiction. In *The Routledge Companion to Science Fiction*. London: Routledge, 2009 apud MACHIN, James Fabian. *'Determined to be Weird': British Weird Fiction before Weird Tales*. 290 f. Tese (Doutorado, English & Humanities), University of London, Birbeck, 2016. Disponível em: <<http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/206/>>. Acesso em: 31 out. 2018.

MONAGHAN, Patricia. *The encyclopedia of Celtic mythology and folklore*. Nova York: Facts on File, 2000.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e Simulacro Decadentista: uma leitura de Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

_____. Esteticismos finisseculares. *Travessia*, revista de literatura. n. 32, UFSC, Santa Catarina, p. 15-21, jan.-jul. 1996.

MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*. Londres, 1958 apud GRELLA, George. Murder and Manners: The Formal Detective Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 4, n. 1, Autumn, 1970.

NAVARETTE, Susan J. The Word Made Flesh: Protoplasmic Predications in Arthur Machen's "The Great God Pan". In: _____. *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998, p. 178-201.

NORDAU, Max. *Degeneration*. New York: D. Appleton and Company, 1895.

NICOLAY, Scott. *Dogme 2011 for Weird Fiction*. Disponível em: <<http://weirdfictionreview.com/2011/11/dogme-2011-for-weird-fiction-by-scott-nicolay/>> Acesso em: 12 dez. 2018.

OWEN, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickenson*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

PARSSINEN, Terry M. *Secret Passions, Secret Remedies: Narcotic Drugs in British Society, 1820-1930*. Filadélfia: Manchester University Press, 1983. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=yNhRAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em 18 abr 2020.

PASI, Marco. Arthur Machen's Panic Fears: Western Esotericism and the Irruption of Negative Epistemology. *Aries*, [s.l.], v. 7, n. 1, p. 63-83, 2007. <http://dx.doi.org/10.1163/157005906x154719>. Disponível em: <https://www.academia.edu/470640/Arthur_Machens_Panic_Fears_Western_Esotericism_and_the_Irruption_of_Negative_Epistemology>. Acesso em: 25 abr. 2019.

PIERROT, Jean. *The Decadent Imagination - 1880-1890*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

POLLER, Jake. The Transmutations of Arthur Machen: Alchemy in 'The Great God Pan' and The Three Impostors. *Literature And Theology*, [s.l.], v. 29, n. 1, p.18-32, 19 dez. 2013. Oxford University Press (OUP). Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1093/litthe/frt045>>. Acesso em 01 ago. 2019.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese (Doutorado, Curso de Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, 273 f.

PRIESTMAN, Martin. Introduction: crime fiction and detective fiction. In: _____. (ed). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Nova York: Cambridge University Press, 2003, p. 1-17.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868. In: PRIESTMAN, Martin (ed). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 19-39.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. Tradução de Hélder Brinate In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (orgs.). *As Artes do Mal – textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 75-85.

REYES, Xavier Aldana. What, Why and When Is Horror Fiction? In: _____. *Horror: A Literary History*. London: British Library, 2016, p. 7-17.

REYNOLDS, Aidan; CHARLTON, William. *Arthur Machen: a biography*. Londres: The Richard Press, 1963.

ROAS, David. *A Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Kellen Cristine. O Decadentismo e sua face estetista: uma (a)moralidade libertária. *Revista Litteris*, n. 2, maio de 2009, p. 1-15.

RUDDICK, Nicholas. The fantastic fiction of the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 189-206.

SALOMÃO, Amanda. *Bibliotecas circulantes na revolução industrial inglesa: inclusão social da mulher na economia do livro*. 2017. 107 f. Trabalho de conclusão de curso - Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <[http://www.unirio.br/reitoria-2/unirio/cchs/eb/arquivos/tccs-2017.1/Amanda% 20 Salomao. pdf](http://www.unirio.br/reitoria-2/unirio/cchs/eb/arquivos/tccs-2017.1/Amanda%20Salomao.pdf)> Acesso em: 12 maio 2019.

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. 193 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Carolina Rocha. Com quantos medos se constrói uma bruxa? Demonização e criminalização das mulheres no Brasil Colonial. *Revista Campos*. v. 19, n. 2, 2018, p. 31-48.

SMITH, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007.

SMITH, Andrew. HUGHES, William (ed). *The Victorian Gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

SMITH, Clark Ashton. Letter. *Fantasy Fan*, 1934 apud MACHIN, James Fabian. 'Determined to be Weird': *British Weird Fiction before Weird Tales*. 290 f. Tese (Doutorado, English & Humanities), University of London, Birbeck, 2016. Disponível em: <<http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/206/>>. Acesso em: 31 out. 2018.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on file, 2005.

STARRETT, Vincent. *Arthur Machen: A Novelist of Ecstasy and Sin*. Chicago: Walter M. Hill, 1918. Disponível em: <<https://archive.org/details/arthurmachenove00star>>. Acesso em 18 out. 2019.

STETZ, Margaret D. Publishing industries and practices. In: MARSHALL, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 113-130.

TALARAICH-VIELMAS, Laurence. Sensation Fiction: A Peep Behind the Veil. In: SMITH, Andrew. HUGHES, William (ed). *The Victorian Gothic: an Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e Decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 38, n. 1, p. 79-91, jan-mar. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/25407/pdf_122>. Acesso em: 20 mai. 2019.

TAYLOR, Jenny Bourne. Psychology at the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 13-30.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Perspectiva, 1975.

VANDERMEER, Jeff. Introduction. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008, p. ix-xviii apud MACHIN, James Fabian. 'Determined to be Weird': *British Weird Fiction before Weird Tales*. 290 f. Tese (Doutorado, English & Humanities), University of London, Birbeck, 2016. Disponível em: <<http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/206/>>. Acesso em: 31 out. 2018.

_____. Introduction. *The Weird*. New York: Tom Doherty Associates, 2011, p. xv-xx apud CAMARA, Anthony Christopher. *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927*. 226 f. Tese (Doutorado, Philosophy in English), University of California, Los Angeles, 2013. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/4ns5q1fv#main>>. Acesso em: 10 maio 2018.

WEIR, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

WORTHINGTON, Heather. From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes. In: RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee (ed). *A Companion to Crime Fiction*. Singapura: Wiley-Blackwell, 2010, p. 13-27.

ZIEGLER, Robert. *Satanism, Magic and Mysticism in Fin de siècle France*. Hampshire: 3 Palgrave Macmillan, 2012.

ZORDAN, Paola Basso. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2005, p. 331-341.

APÊNDICE - Obras em ordem cronológica

- 1890 – *A Double Return*
 1894 – *The Great God Pan*
 The Inmost Light
 1895 – *The Red Hand*
 The Shining Pyramid
 The Three Impostors
 1897 – *Ornaments in Jade*
 Psychology
 The Ceremony
 1904 – *The White People*
 The House of the Hidden Light
 1905 – *A Fragment of Life*
 1906 – *The House of the Souls*
 1907 – *The Hill of Dreams*
 1908 – *The Secret Glory*
 The Rose Garden
 1915 – *Out of the Earth*
 The Angels of Mons
 The Bowmen
 The Dazzling Light
 The Great Return
 The Monstrance
 The Soldiers' Rest
 1917 – *The Terror: a mystery*
 1920 – *The Happy Children*
 A New Christmas Carol
 1922 – *The Marriage of Panurge*
 1923 – *Strange roads & with the Gods in spring*
 1924 – *The Glorious Mystery*
 The Holy Things
 The Turanians
 1926 – *Munitions of War*
 1927 – *The Islington Mystery*
 1929 – *The Cosy Room*
 1931 – *Opening the Door*
 1933 – *The Green Round*
 1936 – *Children of the Pool*
 Change
 Out of the Picture
 The Tree of Life
 The Bright Boy
 1937 – *Ritual*
 1946 – *Holy Terrors* (coletânea de contos já publicados)