



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Elton Silva Miranda Costa


As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894)

São Gonçalo

2023

Elton Silva Miranda Costa

As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894)



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.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes

São Gonçalo

2023

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

C837 Costa, Elton Silva Miranda.

As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894) / Elton Silva Miranda Costa. – 2023.

141f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Mendes.

Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Azevedo, Aluísio, 1857-1913 – Crítica e Interpretação – Teses. 2. Ficção gótica (Gênero literário) – Teses. 3. Vampiros na literatura – Teses. 4. Naturalismo na literatura – Teses. I. Mendes, Leonardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 4994

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Elton Silva Miranda Costa

As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894)

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 27 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Mendes (Orientador)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Haroldo Ceravolo Sereza
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal do Catalão

São Gonçalo
2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao Espírito Superior, aos meus pais e ao meu orientador.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conduzir meus passos e me fortalecer em cada etapa desta jornada acadêmica.

Ao Prof. Dr. Leonardo Mendes, que aceitou orientar esta dissertação, dando contribuições e perspectivas únicas sobre a escrita azevediana.

Aos Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, e Prof^{ra} Dr^a Maria Conceição Monteiro, por terem participado de minha Banca de Qualificação e contribuído com valiosas correções e sugestões para o aprimoramento desta pesquisa.

Aos membros da Banca de Defesa, ao Prof. Haroldo Ceravolo Sereza e ao Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, pela disponibilidade e por terem aceitado este convite.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e linguística (PPLIN), por conceder-me a oportunidade de aperfeiçoar meus conhecimentos e receber minha pesquisa sobre o gótico na Literatura Brasileira.

À Faculdade de Formação de Professores, em cujo berço obtive minha habilitação profissional.

Ao meu supervisor Antonio Pina, que me apoiou durante toda jornada, adaptando meus horários laborais para que eu pudesse avançar e me qualificar academicamente.

Aos meus amigos, em especial Eduarda Werneck, Iranilde dos Santos e Luciana dos Santos Silva, que me ouviram e ajudaram ao longo do processo de escrita.

A todos que de uma forma direta ou indireta permitiram a conclusão deste trabalho.

O vampiro é uma criatura nem viva nem morta, ou talvez ele seja aquele que está mais vivo e mais morto do que jamais poderemos – nós, mortais – ser capazes de estar. Ele é como a morte e a vida. Seus limites são invisíveis aos nossos olhos e nos deixam abandonados ao nosso destino, órfãos de uma definição específica, que nos prepare para o que vamos encontrar no virar da próxima página.

Letícia Cristina Alcântara

RESUMO

COSTA, Elton S. M. *As vampiras de Aluísio Azevedo: uma leitura gótica dos romances O homem (1887) e A mortalha de Alzira (1894)*. 2023. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

Esta dissertação estuda os romances *O homem* (1887) e *A mortalha de Alzira* (1894), de Aluísio Azevedo, a partir de uma perspectiva gótico-naturalista. Tradicionalmente, os romances naturalistas são considerados “obras experimentais” inspiradas pelo discurso médico-científico, afastadas da atmosfera de terror e irracionalidade associada ao gótico do século anterior. Nesse contexto, costuma-se estudar os temas da histeria, da sexualidade, do anticlericalismo, ou ainda os aspectos licenciosos que, no seu tempo, fizeram dessas narrativas sucessos de venda. Em nossas pesquisas, não encontramos abundância de fontes que se propõem a ler as obras de Aluísio Azevedo pelo viés gótico. Nesse sentido, pensar sobre o gótico em *O homem e A mortalha de Alzira* aponta para um horizonte de inovação dos estudos da ficção naturalista e de seu maior representante no Brasil. Ao estabelecer um diálogo entre o naturalismo e o gótico, conseguimos focalizar a figura do vampiro. Assim, nosso principal objetivo é estudar a presença do vampiro psíquico, ou emocional, na caracterização das protagonistas das obras: Madalena e Alzira. Como aportes teóricos apoiamos-nos em estudos de Luiz Nazario (1998), Maria Conceição Monteiro (2004), J. Gordon Melton (2003), Claude Lecouteux (2005), Isabel Rodrigues (2010), Marina Sena (2017), Roberto Sicuteri (1998), Barbara Koltuv (2017), entre outros.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo. Gótico-naturalismo. Vampiro. Religiosidade. *Femme*

Fatale.

ABSTRACT

COSTA, Elton S. M. *Aluísio Azevedo's vampires: a gothic reading of the novels O homem (1887) and A mortalha de Alzira (1894)*. 2023. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2023.

This dissertation studies the novels *O homem* (1887) and *A mortalha de Alzira* (1894), by Aluísio Azevedo, from a Gothic-naturalist perspective. Traditionally, naturalist novels are considered "experimental works" inspired by medical-scientific discourse, far removed from the atmosphere of terror and irrationality associated with the Gothic of the previous century. In this context, it is usual to study the themes of hysteria, sexuality, anticlericalism, or even the licentious aspects that, in their time, made these narratives sales successes. In our research, we did not find an abundance of sources that propose to think about the Gothic in the works of Aluísio Azevedo. In this sense, thinking about the Gothic in *O homem* and *A mortalha de Alzira* points to an innovative horizon for studies of naturalist fiction and its greatest representative in Brazil. By establishing a dialogue between naturalism and the Gothic, we are able to focus on the figure of the vampire. Thus, our main goal is to study the presence of the psychic, or emotional, vampire in the characterization of the protagonists of the works: Madalena and Alzira. As theoretical contributions, we rely on the studies of Luiz Nazario (1998), Maria Conceição Monteiro (2004), J. Gordon Melton (2003), Claude Lecouteux (2005), Isabel Rodrigues (2010), Marina Sena (2017), Roberto Sicuteri (1998), Barbara Koltuv (2017), among others.

Keywords: Aluísio Azevedo. Gothic-naturalism. Vampire. Religiosity. Femme Fatale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Día de los muertos (1)	20
Figura 2 – Día de los muertos (2)	20
Figura 3 – O êxtase de Santa Tereza, de Gian Lorenzo Berninim	80
Figura 4 – O flagelo de Cristo, de Caravaggio	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AS ORIGENS DO VAMPIRO	16
1.1 De lendas populares a literatura	16
1.2 As simbologias religiosas na temática do vampiro	24
2 ALUÍSIO AZEVEDO, NATURALISMO E GÓTICO	36
2.1 O autor	36
2.2 O folhetim e a pornografia: o sucesso das narrativas de massa	41
2.2.1 <u>O contexto do folhetim</u>	43
2.2.2 <u>O folhetim no Brasil</u>	45
2.3 Naturalismo e gótico	48
2.4 As narrativas em questão	53
2.4.1 <u>A mortalha de Alzira – o padre que deixa sua batina</u>	53
2.4.2 <u>O homem – a obsessão que leva à loucura</u>	57
2.5 O gótico n’A mortalha e n’O homem	60
2.5.1 <u>O locus horribilis</u>	61
2.5.2 <u>A presença fantasmagórica do passado</u>	66
2.5.3 <u>A personagem monstruosa</u>	69
2.5.4 <u>O duplo</u>	71
2.6 O sagrado e o profano n’A mortalha e n’O homem	73
2.6.1 <u>O espaço</u>	75
2.6.2 <u>Os símbolos</u>	77
2.6.3 <u>Atos de profanação</u>	79
3 AS VAMPIRAS DE ALUÍSIO AZEVEDO	86

3.1	A identidade da mulher	86
3.2	A mulher como <i>femme fatale</i>	92
3.3	O mito de Lilith	98
3.4	O vampiro psíquico de Aluísio Azevedo	103
3.4.1	<u>Alzira, a vampira psíquica</u>	106
3.4.2	<u>Madalena, a vampira histérica</u>	115
3.5	O mundo dos sonhos: A intersecção entre Alzira, Madalena e Lilith	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

“Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente”.
Gênesis 2:7

Desde seu início, o ser humano tem feito grandes questionamentos sobre sua origem, seu futuro e seu fim. Nessa busca incessante, muitas são as respostas espalhadas pelo mundo, sejam quais forem as épocas e os povos. Isso se tornou ainda mais forte com a evolução tecnológica e os progressos científicos, porém esse assunto encontra uma expressão particular nas religiões. Segundo Lecouteux (2005):

A espantosa unanimidade das reflexões, para além de todas as variantes, prova que o problema da vida e da morte é realmente fundamental, o que não é nada espantoso já que, em função das respostas apresentadas, o homem pode conhecer o desespero ou a esperança, encontrar um sentido para sua existência ou conhecer o absurdo. (p.39)

Nesse sentido, por exemplo, segundo o cristianismo, a vida após a morte se resume à dicotomia céu ou inferno, tendo como companhia eterna Deus ou o diabo, respectivamente; no budismo e hinduísmo, dependendo da conduta em vida, pode-se reencarnar como animal ou humano. Fato é que, independente da crença, a humanidade tem o anseio, a curiosidade de saber o que há após, ou alguma forma de retornar desse lugar, pois, normalmente, o homem tem medo daquilo que não conhece. É uma relação quase contraditória.

Quando transportamos esse assunto para o âmbito literário, o tema do sobrenatural, do irreal e do assustador ganha uma variedade de narrativas, estando presente ao longo dos séculos e servindo de tema para autores consagrados como E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, e muitos outros, que mesmo pertencendo a contextos literários e históricos diferentes, souberam utilizar desta temática para compor suas obras. Atualmente, autores como Stephen King, mestre do horror e suspense, em tramas como *It*, *Carrie*, *The Shining*, entre outros, e Neil Gaiman, com *Deuses Americanos*, mostram que a temática continua viva e muito procurada por leitores e telespectadores, nas suas respectivas adaptações cinematográficas.

Para além de obras com temáticas do sobrenatural, ao unir elementos da vida, morte, religiosidade, medo e terror, nos deparamos com uma figura milenar, que é o protagonista da proposta deste trabalho: o vampiro. Em toda parte, é possível ver materiais repletos de informações, romances sendo editados e reeditados. A partir do século XX e até aos nossos

dias, para além da literatura, pintura e escultura, o vampiro conquista também as Sétima e Nona Artes, o audiovisual e a música, meios que permitem a sua ampla difusão junto de um público mais vasto e de diferentes faixas etárias (CARVALHO, 2018, p. 93). Quer dizer, é uma fonte inesgotável para se pensar sobre os anseios humanos; o vampiro é a perfeita metáfora para se pensar os interditos de uma sociedade.

A temática do vampiro sempre foi objeto de interesse ao longo de minha vida, principalmente pelas características mais comuns do personagem, como a imortalidade, a sede de sangue e o gosto pelo ambiente soturno. Novelas como *O beijo do Vampiro* (2002) e filmes como *Crepúsculo* (2008) amplificaram esse encanto.

Ao ingressar na Faculdade de Formação de Professores, tive a oportunidade de imergir nos assuntos de Teoria da Literatura e Literatura Universal, esta última focada na vertente gótica. Com as aulas sendo ministradas pelo saudoso Prof. Dr. Fernando Monteiro Barros, exímio especialista em literatura gótica e com diversos artigos e ensaios publicados sobre vampiro, tive a certeza de que minha pesquisa monográfica seria construída nesse contexto.

Ao me aprofundar no recorte do gótico, percebi que boa parte das obras estudadas com a presença do vampiro são de cunho estrangeiro. Como a habilitação do curso de Letras era voltada às literaturas de Língua Portuguesa e Brasileira, certamente haveria alguns percalços com textos em língua inglesa.

Assim, querendo continuar meus estudos com foco no vampiro, voltei meus esforços a obras da literatura brasileira que contemplassem a proposta e o cenário sombrio e misterioso que envolve esse mito tão explorado ao longo dos séculos, mesmo que indiretamente, até que conheci *A mortalha de Alzira* (1894), de Aluísio Azevedo. Ao ler a narrativa, consegui perceber a personagem principal com nuances vampirescas, mesmo que em nenhum momento houvesse menção a isso. Dessa forma, trabalhando com essa hipótese, a culminância da monografia de graduação em Letras surgiu: *O mito do vampiro em Aluísio Azevedo: uma leitura do romance A mortalha de Alzira*.

À época, procurei apresentar as principais características do vampiro, de modo a ter uma boa base argumentativa para explicar como seria possível uma leitura da personagem de Alzira como um vampiro. Com isso, eu tinha o desafio de comprovar minha hipótese ao mesmo tempo em que descobria um vampiro diferente do que é comumente conhecido: o vampiro psíquico, ou emocional, que tem sede não do sangue, mas da energia de suas vítimas. A partir disso, pude expandir minhas fontes teóricas e compreender mais acerca desse universo.

Antes da consolidação do vampiro no imaginário da sociedade, o ser humano já possuía ansiedades sobre o que sucede após a morte e os pavores noturnos. Enfim, muitas são as histórias que datam de antes do século XVIII (LECOUTEUX, 2005). Além disso, como a literatura provém em sua maior parte das inspirações e vivências de seus escritores, o imaginário humano encontrou caminhos para “desvendar” esse grande mistério que atordoava suas mentes. Os criadores do mito moderno reuniram informações pré-existentes criando, em moldes de narrativa fantástica, tudo que sabemos sobre esse personagem.

As crenças de inúmeros grupos étnicos da região, o obscurantismo quanto aos processos naturais pós-morte como a decomposição do corpo humano, a inquietação e o apavoramento por conta das possíveis tumulações prematuras, isto é, o sepultamento de pessoas ainda vivas decorrentes de laudos médicos incorretos e, também, a associação de doenças desconhecidas ou incuráveis contribuíram para a construção dessa mitologia.

O ideal da literatura, para além do entretenimento, é a possibilidade de usufruir elementos da cultura popular para evidenciar questões mais sensíveis que perpassam a sociedade. Seja em forma de exaltação ou denúncia, os vampiros sempre foram fascinantes para tempos anteriores. (RODRIGUES, 2012, p.10)

Ao concluir a monografia de graduação, observando o trabalho de forma ampla, percebi que havia outros pontos que teriam relevância acadêmica se aprofundados, principalmente no que tange ao vampiro psíquico, até porque, elucidar temáticas como o escritor Aluísio Azevedo, o naturalismo, o gótico, o vampiro e a literatura judaico-cristã em uma monografia, não seria possível.

Nesse sentido, empenhado nas pesquisas, entre dissertações, teses e ensaios, me deparei com o artigo *O homem: possessão sexual, vampirismo e pecado original no romance de Aluísio Azevedo*, da professora Isabel Freire (2010). Ao ler os apontamentos da pesquisadora, que estudava a residualidade medieval presente no romance *O homem* (1887), notei diversos paralelos com *A mortalha de Alzira*, entre eles o psiquismo. A partir daí, decidi inserir *O homem* como *corpus* de análise para pleitear uma vaga no curso do Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Dei início, então as leituras e as novas pesquisas para ter a certeza de que meu trabalho poderia trazer alguma contribuição, visando abordagens novas e provando a relevância acadêmica da empreitada, principalmente com as diferentes perspectivas das obras naturalistas de Aluísio Azevedo.

Os estudos e discussões sobre esses dois romances culminam nesta dissertação de mestrado, cujo embasamento bibliográfico gira em torno de muitos estudiosos do gótico e de outras vertentes teóricas relevantes para os meus propósitos aqui. Das valiosas contribuições,

destaco como ponto de partida para a compreensão da origem do mito do vampiro, os teóricos Jean-Paul Bourre (1986), J. Gordon Levy (1994), Claude Lecouteux (2005), que explicitam em detalhes como acontece a organização e configuração da figura vampírica; Alexander Meireles da Silva (2010), especialista nos estudos do gótico e literatura fantástica, e Maria Conceição Monteiro (2004), para ilustrar a importância do gótico oitocentista através dos ambientes que marcam esse tipo de narrativa no século XVIII. Além disso, Bárbara Black Koltuv (1989) e Roberto Sicuteri (1998) serão essenciais para compreender a história dos vampiros sugadores de energia do ser humano, ou vampiros psíquicos, através de uma breve visita à Lilith, no arquétipo de *Femme Fatale*.

Com tal estudo, espera-se contribuir, através da análise das obras *O homem e A mortalha de Alzira*, para uma possível leitura do gótico através do vampiro em tramas que normalmente o foco dado é na questão da histeria e temas afins do naturalismo, época em que obras com a temática gótica ainda não eram tão difundidas em âmbito nacional. Partindo da problemática de que Azevedo possivelmente valeu-se de elementos do gótico para a construção de seus romances, nossa hipótese é que isso se dá com as personagens Madalena e Alzira como vampiras. Tais questões serão verificadas a partir dos aportes teóricos dos estudiosos mencionados, além de artigos, dissertações e teses pertinentes à temática.

O trabalho está dividido em três capítulos, dispostos da seguinte maneira: O **primeiro capítulo** trará uma breve explicação de como se formou a figura do vampiro tal qual conhecemos atualmente, com suas especificidades e peculiaridades ao longo dos séculos, destacando alguns simbolismos consolidados em volta de sua imagem, como por exemplo, o ato de sugar o sangue das vítimas, a imortalidade, a preferência da noite em detrimento da luz do dia, entre outros, relacionando às temáticas religiosas como o crucifixo e a água benta. Além disso, veremos a razão do vampiro ser tão pouco explorado em terras tupiniquins.

Realizadas as considerações iniciais, daremos continuidade com o **segundo capítulo**, realizando um breve percurso na história de Aluísio Azevedo, buscando compreender as possíveis razões dessa escrita fantástica, saber mais acerca do naturalismo e como esse estilo pode ser aproximado do gótico. Para isso, utilizaremos os estudos de Marina Sena (2017) sobre o Gótico-naturalismo. Ademais, veremos sobre o que se trata as duas narrativas, como elas se relacionam, para que seja possível observar as nuances do gótico nas obras. Nesse ponto, dialogaremos com as pesquisas de Julio França (2015) sobre as características-chave que permitem essa leitura, a saber: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Com Julio Jeha, Cohen e Nazario, veremos sobre o duplo e os aspectos da monstruosidade. Por fim, como o vampiro tem uma forte ligação com a

religiosidade, mostraremos a relação entre o sagrado e o profano em ambas as obras, com os aportes dos estudiosos Mircea Eliade (2018) e Sylvio Fausto Gil Filho (2010).

O **terceiro capítulo** concentra-se na análise do objeto de pesquisa, sendo este o momento mais agradável e, por muitas vezes, crucial da dissertação. Aqui pretende-se uma análise mais aprofundada na figura do feminino, sendo preciso conhecer um pouco das teorias feministas necessárias à compreensão da construção identitária de Magdá e Alzira. Compreender os fatores identitários e o contexto do século XIX é crucial, principalmente para saber como emerge o conceito de *Femme Fatale*. Após fazer esse mapa da mulher desde o Éden, saber quem foi Lilith pela perspectiva judaico-cristã e o medo do feminino, dedicaremos algumas subseções para tratar das protagonistas femininas de cada romance, buscando analisar passagens das obras que possam corroborar com as argumentações sobre a configuração arquetípica das personagens como figuras monstruosas e fatais, ou seja, vampiras.

Ao final, as últimas considerações sobre a pesquisa.

1 A ORIGEM DO VAMPIRO

Traçar uma linha temporal das diversas faces do vampiro pode ser, por vezes, uma tarefa complexa e prolongada para se discutir em uma dissertação de mestrado. Entretanto, através de recortes temporais e temáticos, é possível compreender como essa figura se construiu ao longo dos séculos e se manteve viva no imaginário da sociedade mundial. O início deste trabalho não pretende esgotar o tema, visto que, no sentido histórico-literário, muitas vertentes podem ser exploradas.

O que será apresentado a seguir é uma breve contextualização do surgimento desse personagem nas lendas e contos orais até se tornar recorrente na literatura conhecida como gótica e como criaturas ditas sobrenaturais despertam a curiosidade humana. Não é somente a possibilidade de existência de sugadores de sangue que instiga a curiosidade, mas também todas as questões envolvidas: a imortalidade, a sexualidade e a religiosidade. Tais eixos também serão explorados, uma vez que as narrativas *O homem e A mortalha de Alzira*, que compreendem a análise de *corpus* deste presente trabalho, discutem, (in) diretamente, esse tipo de temática. Vale ressaltar que esse primeiro capítulo pretende fazer explanações sobre a origem do vampiro para que no decorrer do trabalho se tenha melhor clareza interpretativa das tramas e das personagens protagonistas aqui entendidas como vampiras emocionais.

1.1 De lendas populares a literatura

Bruxas, vampiros, demônios. Podemos observar os monstros como arquétipos, uma repetição da maldade, do medo inconsciente do homem com relação ao desconhecido, que inclui a própria mente, repetido em diversas histórias e culturas. (TRINDADE, 2019, p.45)

O ser humano é dotado de uma grande capacidade criativa e inventiva, haja vista tantos são os personagens e histórias existentes ao longo dos séculos em nossa literatura universal. Entre eles é possível citar o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado em 1818, ou *O Chamado de Cthulhu*, de H.P. Lovecraft, publicado em 1926, que são, de forma recorrente, revisitados através de livros, filmes, séries e até mesmo em grupos de pesquisas acadêmicas, pois muitos são os estudiosos que se mantêm interessados e buscando

intensamente por novas informações sobre esses personagens, a fim de trazer novas contribuições para o meio acadêmico. Contudo, diante de tantas figuras monstruosas, nenhuma delas se compara à mitologia do vampiro, sendo o alemão Henrich Ossenfelder o primeiro a abordar essa temática com o poema *O vampiro*, de 1748. Brenda Trindade (2019) explica que

O texto foi construído ficcionalmente sob a ótica do vampiro que conta como entrou no quarto de uma jovem cristã e a seduziu, ironizando os ensinamentos católicos dados por sua mãe. É importante observar que o texto, apesar de pequeno, estabeleceu alguns elementos retomados posteriormente na literatura vampiresca, como a sexualidade exacerbada, o ataque noturno, o beijo vampírico, os lugares exóticos. Com isso, Ossenfelder cria uma ligação entre as tradições e a criação artística. (p. 52)

Dentre prosas e poesias ao longo dos séculos, a narrativa de Bram Stoker consagrou o mito clássico do vampiro na literatura. (TRINDADE, 2019, p.54). O vampiro da noite, conforme explica FERRAZ (2013), foi inspirado em Vlad III, nascido na Transilvânia, o príncipe da Valáquia (1431-1476), conhecido como Vlad, *o empalador*, em romeno *Vlad Tepes*, ou *Drácula* que foi príncipe da Valáquia por três vezes, filho de Vlad Dracul, príncipe da Valáquia (Romênia), nascido em 1428. Além disso,

ele foi um Cavaleiro Cristão que combateu a invasão islâmica na Europa. Sádico, ele empalava os seus inimigos, mas ao mesmo tempo erguia conventos. Morreu lutando contra os turcos, foi decapitado e sua cabeça enviada a Constantinopla. Foi enterrado em Bucareste. Mais tarde, em 1931, arqueólogos encontraram o túmulo, mas o corpo de Drácula desapareceu. (FERRAZ, 2013, p. 108)

Drácula, vale ressaltar, foi o responsável por reunir todas as características existentes até aquele momento do que se entendia sobre ‘sugadores de sangue’ e ‘mortos-vivos’, ou como diz Andrezza Rodrigues (2012), “ele contém a chave para o mito do vampiro”.

Drácula se tornou sinônimo de história de vampiros já a partir do século XX. Toda produção vampírica do século passado e deste início do século ainda dialoga com o romance de Bram Stoker, seja para prestar homenagem por meio de algum elemento narrativo ou personagem, seja para refutar suas convenções e propor novas leituras para o universo do vampiro literário. (SILVA, 2010, p. 34)

Drácula tornou-se num verdadeiro fenômeno cultural. O romance de Stoker inspirou uma quantidade incalculável de filmes (entre os quais *Drácula*, 1931, *Blacula*, 1972 e *Bram Stoker's Dracula* de 1992), bem como videogames (mais notavelmente a célebre série japonesa intitulada *Castlevania*, desenvolvida pela editora Konami) e alguns outros medias. (MARQUES, 2018, p.68). Inclusive, a história de Drácula continua tão forte na atualidade

que em 2023 haverá o lançamento de *Dracula: The Last Voyage of the Demeter*, filme baseado em um dos capítulos do livro.

Contudo, antes mesmo de esse personagem ser introduzido na literatura e se firmar tal qual é conhecido, com suas características e peculiaridades, se popularizando nas artes plásticas, iconografias e mais tarde na cinematografia e meios televisivos, existiram crenças arcaicas, lendas que foram passadas de geração em geração que muito se assemelhavam à construção vampírica.

Nesse ponto, é importante notar que, mesmo após séculos, a temática do vampiro continua atraindo diversos leitores ao redor do mundo. Salma Ferraz (2013) diz que os caninos temáticos que sustentam a ficção vampírica são: vida, morte, imortalidade, sedução, sexo, salvação e perdição, violência, terror e prazer. E sendo o vampiro um dos personagens da narrativa fantástica gótica¹, sua construção vai ao encontro dos anseios da humanidade e preocupações no que tange à crueldade, violência, morte e vida após a morte, usualmente ligadas ao tema do amor e da paixão, pontos pertinentes que serão analisados nas obras propostas para esta pesquisa. Lecouteux (2005), em *História dos Vampiros – Autópsia de um mito*, afirma que o vampiro é o símbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui. O vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição. (p. 15)

J. Gordon Melton, em *O livro dos vampiros - a enciclopédia dos mortos-vivos*, explica que a definição comum, muito encontrada nos dicionários, é apenas um ponto de partida e torna-se inadequada quando se estuda o folclore vampírico, por exemplo. Segundo o pesquisador, nem todos os vampiros são corpos ressuscitados, mas podem ser espíritos demoníacos desencarnados, como os numerosos vampiros e demônios vampíricos da mitologia indígena e os *lamiai* da Grécia.

Como nosso intuito não é organizar um dossiê sobre o vampiro, mas um breve trajeto por sua história, tomemos a cultura histórica, principalmente no fim do século XIX. Nessa época, o vampiro era temente à luz do sol, à cruz e ao alho, além de ser banido do convívio social (RODRIGUES, 2012). Com sua sede insaciável por sangue humano, atormentou povoados, trazendo mudanças significativas de hábitos e comportamentos em diversas épocas.

¹ A palavra gótica é um termo de origem *Gotar*, povos que se chamavam de Godos e que em sua cultura era comum a adoração de deuses. São bem conhecidos com Bárbaros, ou seja, pessoas que lutavam para conquistar territórios no período do século III e IV d.C.

Relatos de entidades vampíricas datam de diversos momentos da história mundial, nos mais diversos lugares do planeta. Inclusive, muitos são os registros de seres saindo de seus túmulos para assombrarem os vivos, bebendo o sangue destes e até mesmo devorando-os, em alguns casos. Sobre isso, Rafael Peres Marques, em seu estudo, diz que:

o vampiro, entre outras figuras do sobrenatural, é basicamente uma construção folclórica que resulta do medo e incompreensão face aos fenômenos inexplicáveis, como é o caso da morte. O vampiro não explica a morte, mas corresponde a um possível destino de um indivíduo após o seu falecimento. É este um destino positivo, visto que lhe confere uma segunda oportunidade de viver, mas é também negativo: ao ser reanimado como vampiro, o falecido é obrigado a beber sangue de outros seres humanos, começando por vezes pelos seus próprios familiares. Tal comportamento leva-o a ser temido e repudiado pelos vivos que o rodeiam, o que lhe confere uma existência solitária. (MARQUES, 2018, p.19)

A construção do imaginário do vampiro, em seu início, está atrelada à ideia do que se entendia como morte e do que poderia existir depois desse fatídico evento, afinal cada crença religiosa trata o além-morte de diversas maneiras, mas é importante notar que a maior parte do que conhecemos do mito² do vampiro e suas simbologias têm uma relação muito forte com o Cristianismo, que compreenderemos no decorrer do trabalho. “Os sociólogos explicam o florescimento da literatura e dos filmes de vampiro pela reunião de temas “eloquentes”: doença, morte, sexualidade e **religiosidade**. ” (LECOUTEUX, 2005, p.12, grifo nosso). Entretanto, acreditava-se que as pessoas deveriam cumprir um ciclo destinado aqui na terra e o sinal de que este ciclo estaria no fim seria a velhice, dando tempo para que o indivíduo se preparasse para realizar a passagem. O fato, portanto, de morrer antes de concluir este ciclo, fosse por algum acidente, doença ou assassinato, constituía uma espécie de falha, transgressão, ou seja, uma quebra do que era aceito e visto como natural pela sociedade: “Há, portanto, um primeiro princípio, um verdadeiro teorema: toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além” (LECOUTEUX, 2005, p. 41)

Muito mais que uma maldição, o vampiro carrega a responsabilidade de interferir no destino dos outros e vagar pelo mundo, ao longo dos tempos, na busca pela fonte daquilo de que foi privado: a vida e a morte, que se confundem e são solucionadas pelo Tempo. (RODRIGUES, 2012, p.16)

² Mito, segundo o dicionário de língua portuguesa (1999), é algo que está ligado ao fantástico e ao senso comum, uma narrativa fabulosa, coisa inacreditável, utopia, representação de algo irreal, lenda. Entretanto, ao pensarmos no mito como um difusor de cultura ou tradição (oral e escrita) observamos que ele adquire muitos aspectos que podem ser explorados e estudados.

Para Alexander Meireles da Silva, em sua introdução na coletânea *Contos clássicos de vampiros*, a perspectiva de que um dia a vida se acabará é perturbadora. E como entender esse fim? Essa questão assombra o ser humano desde a Idade da Pedra, há cerca de 30 mil anos.

Esta certeza imutável levou o ser humano a desenvolver rituais que se centravam no cadáver, pois ele é o símbolo supremo da morte. Em seu silêncio e decadência, ele incorpora as mudanças radicais trazidas pela mortalidade ao mesmo tempo em que aterroriza os vivos pela presença sobrenatural da morte. (SILVA, 2010, p.12)

Pensar o elemento morte está muito atrelado ao âmbito das crenças, vide as diversas religiões que possuem suas verdades absolutas para o destino da alma após a morte, inclusive do seu retorno ao mundo dos vivos, a exemplo da cultura mexicana. Para eles, os mortos teriam permissão divina para voltar e visitar parentes e amigos vivos. Para recebê-los, os vivos enfeitam as casas com flores, velas e incensos, preparam as comidas preferidas do morto e usam máscara de caveira.

Figura 1 – Día de Los Muertos (1)



Fonte: Fernanda Beltrán, 2022

Figura 1 – Día de Los Muertos (2)



Fonte: Felipe Sérgio Koller, 2018

Por outro lado, nas camadas populares de épocas passadas, os familiares realizavam todo tipo de ritual para evitar que o morto voltasse, pois

o homem simples de tempos passados considerava o mundo sobrenatural uma realidade tão crível quanto os fenômenos da natureza. Decorre daí sua crença de que laços de relacionamento pessoal e social ou ressentimentos entre o morto e os vivos poderiam permanecer, fazendo com que o morto retornasse para levar os vivos consigo para o Além. (SILVA, 2010, p.12)

Dessa maneira, criou-se uma configuração de que, se a morte interrompesse o ciclo natural do homem de nascer, crescer, reproduzir e envelhecer, era considerado um prelúdio de mau agouro, até mesmo para os suicidas. Nesse ponto, criou-se o conceito, muito difundido por um manual produzido no início do século XV, denominado *Ars moriendi*, ou “Arte de morrer” ou “Arte de bem morrer”, que tinha o intuito de orientar as pessoas a alcançar uma “boa morte”, pela perspectiva cristã, já que a sua opositora, a morte má, poderia trazer

maldições para a família do indivíduo morto, que não completou a trajetória prevista. (SANTOS; SONAGLIA, 2017, p.21). Essa boa morte, no entanto, seria a que o indivíduo encerrasse com honrarias sua passagem pela Terra.

Para a sociedade, mesmo as pessoas tendo a “morte boa”, não era sinônimo de que o medo da morte não continuasse atemorizando determinada população. Aliás, esse receio do que existe no além vida está presente até a atualidade, pois é factual que o ser humano tem medo do desconhecido e busca, através das diversas crenças religiosas, algum afago do que possa existir após a morte.

Um outro exemplo, para concluirmos esse tópico, seria o espiritismo, cuja crença principal permeia a constante evolução espiritual do ser humano, através de reencarnações, ou seja, a morte física não é o fim, mas uma oportunidade para realizar algo diferente na próxima vida.

Desde que existe, o homem tem se atormentado por grandes questionamentos sobre sua origem, seu futuro e fim. Ele apresentou algumas respostas que se encontram em toda parte, sejam quais forem os povos e as épocas, e se evoluíram em aparência por causa dos progressos da ciência, ainda estruturam nosso pensamento e encontraram uma expressão particular nas religiões. (LECOUTEUX, 2005, p.39)

Segundo crenças antigas, mesmo após a morte, a alma estaria junto ao corpo por determinado tempo, esperando o julgamento, que só ocorreria após 40 dias. O espaço entre a morte e o julgamento da alma era arriscado, visto que haveria chances de alguns mortos retornarem para o mundo dos vivos.

Traçando uma análise com a gama histórica que envolve o mito do vampiro, antes de se tornar o mito moderno com Polidori, muitas foram suas faces e variantes, que vão desde fantasmas e lobisomens a entidades com nomes distintos, mas com características semelhantes.

Foi na literatura que houve a junção das diversas crenças e lendas desse ser para transformá-lo na criatura conhecida como morta-viva, que suga o sangue como uma espécie de parasita e que foi se moldando com características específicas de acordo com o autor e a época. Como exemplo, podemos citar Conde Drácula, um ser de pele branca, com ar aristocrático, que vive em sociedade, mas um verdadeiro predador, pois seduzia suas vítimas e tomava-lhes o sangue vorazmente, sendo sensível aos símbolos religiosos, que eram armas contra ele.

Seu rosto era fortemente – muito fortemente – aquilino, com a ponta do nariz alta e fina, e narinas peculiarmente arqueadas; sua testa era alta e arredondada, e cabelo

crescia escassamente nas têmporas, mas de forma profusa em outras partes. Suas sobran celhas eram enormes, quase que se encontrando sobre o nariz, e com pelos cheios que pareciam se encaracolar, tamanha sua profusão. A boca, até onde eu podia ver sob o grande bigode, era reta e de aparência um tanto quanto cruel, com dentes brancos e estranhamente afiados; estes projetavam-se para cima dos lábios, cuja notável vermelhidão demonstrava uma surpreendente vitalidade, para um homem de sua idade. Quanto ao resto, suas orelhas eram pálidas, com as partes superiores extremamente pontudas; o queixo era largo e forte, e as bochechas firmes, apesar de magras. O efeito geral era de extraordinária palidez. (STOKER, 2019, p.27)

Em contrapartida, vemos figura es de vampiro mais contemporâneos, como Raphael Santiago, personagem que aparece na saga *The Mortal Instruments* (2007), de Cassandra Clare e no seriado televisivo *Shadowhunters* (2016), em que   descrito como uma criatura que tenta se salvar do vampirismo, pois drenou o sangue de todos os seus amigos, no auge de sua transforma o, aos 15 anos. Além disso, usando um crucifixo que sua mãe lhe deu, se tortura ao andar em solo sagrado, numa tentativa de permanecer humano. Eventualmente, ele alcançou um estado satisfatório de normalidade e retornou para sua f milia.

— Não tenho certeza — disse Luke, e ficou parado enquanto o menino vampiro vinha se juntar a ele na janela.

Ele nunca se sentira completamente confortável perto de Raphael. O vampiro parecia Loki ou algum outro deus traiçoeiro,  s vezes trabalhando para o bem, às vezes para o mal, mas sempre de acordo com os próprios interesses.

[...]

O olhar de Raphael estava longe, e Luke foi lembrado de que o menino diante dele, embora parecesse um anjo atemporal de 14 anos, na verdade era mais velho que ele, mais velho que seus pais seriam caso estivessem vivos, ou, no caso de sua mãe, se ela tivesse permanecido mortal.

[...]

Raphael deu de ombros.

— Fui criado em um ambiente católico — inclinou a cabeça para o lado. (CLARE, 2014, p.311)

Com isso,   importante destacar que neste trabalho e, especialmente neste primeiro capítulo, estamos trabalhando com a configura o do vampiro literário, uma vez que as obras *O homem e A mortalha de Alzira* tratarão de uma das diversas releituras do vampiro, enquanto os vampiros apresentados pela cinematografia ou outros meios são adapta es de obras literárias e, mais do que isso, teríamos que trabalhar questões de teorias da adapta o, o que não   o foco deste trabalho. Entretanto, nada impede que seja utilizado as versões dos meios audiovisuais a t pico de exemplo, como foi feito acima. Dessa maneira, Lecouteux nos explica sobre o vampiro do seguinte modo:

O vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma fun o; não brotou do nada no século XVII ou XVIII. Ele se inscreve num conjunto complexo de representa es da morte e da vida, que sobreviveu até

nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo, aquelas épocas remotas e ignorantes que baniram as Luzes da razão (LECOUTEUX, 2005, p. 15).

A utopia de viver para sempre talvez seja o sonho de muitos humanos. O Século das Luzes, mesmo enaltecendo o conhecimento científico, buscando explicações racionais para os fenômenos naturais, não impediu que o mistério de nossa existência fosse investigado, explorado (in) diretamente por meio da literatura.

A sociedade estava vivendo uma transformação de ideais, devido à ascensão do Iluminismo. O estilo gótico surge para contrariar o Século das Luzes, já que uma das características da literatura gótica é a busca pela obscuridade do ser humano, enquanto o Iluminismo procurava o estabelecimento das ideias através da Ciência. (SILVA, 2011, p.12)

As questões existenciais atreladas à figura do vampiro e os paralelos com os anseios humanos o faz ficar mais interessante para o público em geral e, desse modo, conseguimos entender o porquê desse gênero continuar atraindo os públicos de diversas faixas etárias.

[...] o vampiro literário do século 19 transformou o vampiro étnico num cidadão cosmopolita da imaginação moderna. O vampiro literário interagiu de muitas maneiras com a sociedade humana. Embora os primeiros vampiros literários retratados por Goethe, Coleridge, Southey, Polidori, Byron e Nodier fossem basicamente parasitas, possuidores de poucas características para se fazerem benquistos às pessoas que encontravam, exerceram, não obstante, uma função vital ao ajudar na personificação do lado mais obscuro dos seres humanos. Os escritores românticos do século 19 se propunham à tarefa de explorar o lado escuro da consciência humana. (MELTON, 1995, p. 38)

Outrossim, para se chegar à configuração atual do que conhecemos como “vampiro”, é importante trazer a memória que esse personagem “constituiu-se a partir de elementos preexistentes” (LECOUTEUX, p.73) e dos diversos relatos das aparições de criaturas ao redor do mundo. Aliás, o termo vampiro é considerado relativamente novo. Segundo Aidar e Maciel,

passou a ser utilizado no século XVIII. (...) há, por exemplo, quem reivindique sua ascendência no termo turco *uber* que significa bruxo ou ainda no termo polonês *upire* que significa sanguessuga. Sem dúvida, há ligação com a palavra húngara *vampir*; mas o que importa é o horror ao bicho, uma vez que o conceito está associado a criaturas de terrível espectro (...). (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 9)

Como há diversas hipóteses de como se chegou ao sentido e à etimologia da palavra “vampiro”, é importante ressaltar que essa questão linguística é crucial para uma melhor compreensão do estrato semântico e de que modo foi sendo construído esse significado, pois, por exemplo, se nos EUA a tradução para esse ser é “vampire”, para os Bálcas é “vampir”

e/ou “wampir”, e “upir” para os tchecos. Pertinente a isso, Alexander Meireles (2010) corrobora da mesma linha de raciocínio, ao dizer que:

A busca pelo entendimento desse fenômeno começa pelo seu nome. Ainda que na cultura de vários povos da Antiguidade a figura do sugador de sangue fosse recorrente, o primeiro registro escrito do termo que daria origem a palavra moderna “vampiro” surgiu no ano de 1047 da nossa era na forma de upir. Essa palavra de origem eslava surgiu em uma obra russa chamada *O livro da profecia*, escrita por Vladmir Jaroslov, príncipe de Novgorod, noroeste da Rússia. Nela um padre era chamado de *upir lichy*, ou seja, um “vampiro hediondo” dado o seu desvio de comportamento. (SILVA, 2010, p. 9)

Quer dizer, cada região possui uma construção linguística e histórica para o surgimento dessa palavra, que engloba desde lendas regionais até aparições em livros de histórias. Lecouteux (2005) elenca diversas denominações para os vampiros em diferentes regiões. Entre elas, podemos mencionar as lendas oriundas da Eslováquia e da Hungria, onde a alma de um suicida deixava seu sepulcro durante as noites para atacar os humanos. Sugava o sangue e retornava como morcego para o túmulo, antes do nascer do sol (as vítimas também se tornavam vampiras após a morte). Na Valáquia, há o *Murony*, que seria resultado de dois filhos ilegítimos ou gerado pelo espírito de uma pessoa morta por um vampiro, que durante o dia se escondia em túmulos e à noite saía em busca de sangue para se alimentar.

Percebe-se que muitas das características desses seres se assemelham à figura moderna do vampiro, o que acaba sendo uma constatação do surgimento desse mito. E a mistura das diversas civilizações com as histórias e credences populares sobre a origem do vampiro nos faz refletir que, mesmo essas lendas sendo inverossímeis, todas seguem a mesma linha: os vampiros são seres que possuem sede de sangue, são amaldiçoados e imortais.

Ao falar de morte, suicídio e pós-vida, a temática do vampirismo relaciona-se a fatores religiosos. Veremos, no tópico seguinte, o porquê dessa linha tênue que ultrapassa séculos.

1.2 As simbologias religiosas na temática do vampirismo

Muito do que o ser humano conhece e até mesmo acredita foi incorporado através da prática das narrativas orais e textos ficcionais, que, por tanto se repetirem, acabaram adquirindo status de verdadeiro e, com isso, a figura do vampiro não poderia escapar desse destino, visto que há diversas superstições que envolvem a criatura, a exemplo de não

possuírem reflexo, crucifixos e aspersão de água benta como armas essenciais para afugentá-los, sua vitalidade ser condicionada a um demônio que o controla/manipula; o mal que a luz do sol causa em sua pele, a insaciável sede de sangue. Enfim, várias são as lendas que se relacionam (in) diretamente com o Judaísmo e o Cristianismo. Mas, por que isso ocorre?

As mortes que ocorreram por volta do século XVIII, em diversas localidades do Leste Europeu, traziam consigo a crença de que as pessoas mortas poderiam retornar como vampiros após a morte.

Na Bulgária, todo cadáver sobre o qual passa uma galinha ou um gato, ou então que **não recebeu os santos óleos da extrema-unção**, transforma-se em vampiro [...]

Na Romênia, a origem dos strigoï é explicada assim: são mortos sobre ou sob cujo cadáver passou um animal, ou então, pessoas nascidas empelcadas e que engolem a própria membrana amniótica [...]

Há aqueles que começaram a mamar na mãe depois de ter sido desmamados, ou que choraram ainda no ventre da mãe; **são também filhos de feiticeira, filhos ilegítimos que a mãe mata ou expõe antes do batismo, filhos incestuosos, descendentes de feiticeiras e de assassinos, o sétimo filho de uma família, e até mesmo crianças substituídas e trocadas por filhos de demônios ou de outros personagens sobrenaturais [...]**

Além desse grupo bem definido, encontramos os vampiros potenciais: homens ruivos, irmãos que vieram ao mundo no mesmo mês, indivíduos que eram lobisomens em vida, aos quatros se juntam, certamente, **os malfeitores, os perjuros e os enforcados**, os que jamais comeram alho ou que possuem mau-olhado, **os que foram destinados ao Diabo**, os que foram enterrados ao pôr-do-sol (LECOUTEUX, 2005, p. 70,71- grifo nosso).

Percebe-se aqui que vários eram os motivos que poderiam levar uma pessoa comum a se transformar em vampiro, um tanto quanto absurdo do ponto de vista lógico-científico, mas que faziam bastante sentido nos séculos XVII e XVIII. Os trechos negritados trazem uma certa conotação religiosa, que podemos encontrar um paralelo, por exemplo, no livro de *Deuteronômio*, quinto livro da Torá, a primeira seção da Bíblia hebraica e parte do Antigo Testamento da Bíblia cristã.

Os profetas — Quando entrares na terra que Iahweh teu Deus te dará, não aprendas a imitar as abominações daquelas nações. Que em teu meio não se encontre alguém que queime seu filho ou sua filha, **nem que faça presságio, oráculo, adivinhação ou magia, ou que pratique encantamentos, que interrogue espíritos ou adivinhos, ou ainda que invoque os mortos; pois quem pratica essas coisas é abominável a Iahweh**, e é por causa dessas abominações que Iahweh teu Deus as desalojará em teu favor (Dt 18: 9,12, grifo nosso).

Nos versos, podemos verificar a especificidade da ordem do Deus dos hebreus sobre tais práticas. Quando o povo de Israel deixava de seguir esses preceitos, sofria com o castigo divino, como ilustra o episódio em que o rei de Israel, Saul, pede que a necromante de En-dor faça contato com o profeta Samuel (Cf. I Sm 28:3).

Assim, é complexo desvencilhar o mito do vampiro a esse assunto, pois, conforme a citação de Lecouteux, está intimamente ligado ao fator religioso. Dessa forma, compreendemos a presença de elementos religiosos, nas diversas obras literárias e fílmicas, fazendo o papel de armas poderosas para proteção contra os vampiros.

As medidas cristãs são as mais numerosas. Há **aspersão de água benta**, cuja finalidade Guillaume Durand, bispo de Mende no século XIII, define da seguinte maneira: não se visa “remir os pecados do defunto, mas repelir a presença de todos os espíritos imundos”. Faz-se escorrer a cera de uma vela benta sobre o umbigo do cadáver, dispõem-se **três pequenas cruces** de cera sobre ele, ou sal, ou se coloca um objeto metálico perto do morto, um ferro de passar, tesouras abertas, chaves, uma pinça, uma foice. (LECOUTEUX, 2005, p.120, grifo nosso)

Cenas bem familiares de filmes como *O exorcista* (1973), *Uma noite alucinante: A morte do demônio* (1981) e *Invocação do Mal* (2013), a água benta como elemento protetor contra vampiros, explica MELTON (1995), era um agente de limpeza e purificação. Era usada regularmente nos ritos iniciais religiosos, como o batismo, e nos ritos de lavagem ritual religiosa, como as que ocorriam antes de uma oração em uma mesquita muçulmana.

No cristianismo europeu, na Igreja Católica, e na Igreja Ortodoxa, práticas tinham sido desenvolvidas em torno da água abençoada, geralmente chamada de “água benta”, que dava à substância diversos usos e significados mágicos e supersticiosos. Considerada originalmente como de valor purificador simbólico, veio a ser conhecida como tendo uma qualidade sagrada inerente porque tinha sido consagrada para uso religioso. A água benta era usada em serviços fúnebres de ambas as Igrejas e, portanto, estava muitas vezes presente quando os corpos de suspeitos vampiros eram exumados e mortos pela segunda vez. (MELTON, 1995, p.11)

Quanto ao crucifixo utilizado como instrumento para repelir o vampiro, este é relacionado à forte simbologia presente na morte de cruz de Jesus Cristo. Além disso, esse temor quanto ao elemento o faz lembrar que ele está infringindo as leis divinas, pois tudo que está vivo na terra precisa, em dado momento, morrer, concluir o ciclo. Por isso, naturalmente os vampiros têm repulsa, ódio e medo dos elementos considerados sagrados pela Igreja, como também é o caso das Bíblia e da hóstia sacramentada. O *Eclesiastes* (do hebraico koheleth, que significa “aquele que convoca uma assembleia” ou simplesmente um pregador), livro que apresenta uma série de perguntas sobre a busca do propósito da vida, esclarece que

Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu.

Há **tempo de nascer, e tempo de morrer**; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; (Ec. 3:1,2, grifo nosso)

A figura de Jesus Cristo, vale ressaltar, não se limita ao símbolo da cruz, mas também se relaciona à cultura vampírica por meio da conexão com o sangue, já que é através desse líquido vermelho que permeia nosso corpo que nos dá a vida e através de sua perda pode nos levar à morte. Citando Anthony Masters, Lima (2016) explica que o

Sangue é o elemento chave nas origens do mito do vampiro. Algumas pessoas acreditavam que a alma vivia dentro do sangue; outros, mais simplesmente, que era a fonte da vida. A todo custo deve ser protegido como a fonte da virilidade: guerreiros bebiam o sangue dos seus inimigos mortos para ganharem a força deles. Sangue era essencialmente sagrado e tinha um papel importante em rituais de adoração e sacrifício — ao longo do tempo deuses o exigiram e para propiciá-lo o Homem obedientemente fez o que eles pediam. Alguns povos têm no sangue um tabu, o consideram impuro, mas embora visões sobre o assunto possam divergir, elas são sempre fortes. Se é natural morrer devido à perda de sangue é lógico pensar que uma pessoa possa viver novamente através da ingestão do mesmo (MASTERS, 1972, p. 4, tradução nossa)

Entre o sangue e Cristo há um paralelo no sagrado dos cristãos, uma vez que na Bíblia existe a conhecida passagem em que Jesus se senta à mesa com seus discípulos, momentos antes de ser crucificado, para participarem da Última Ceia. No evangelho de João, podemos verificar isto:

Em verdade, em verdade, vos digo: se não comerdes a carne do Filho do Homem e não **beberdes seu sangue**, não tereis a vida em vós. Quem come minha carne e **bebe meu sangue tem a vida eterna**, e eu o ressuscitarei no último dia. Pois minha carne é verdadeiramente comida e o **meu sangue é verdadeiramente bebida**. Quem come minha carne e **bebe meu sangue** permanece em mim, e eu nele. Assim como o Pai, que vive, me enviou e eu vivo pelo Pai, também **aquele que de mim se alimenta viverá por mim**. Este é o pão que desceu do céu. Ele não é como o que os pais comeram e pereceram; quem come este pão viverá eternamente (Jo 6:52,58, grifo nosso).

Assim, é possível ter uma interpretação de que Jesus transforma o pão na carne e o vinho em seu sangue para que, metaforicamente, sejam devorados e bebidos por seus fiéis, criando a expectativa de que ao beber este fluido seriam imortais, assim como ocorre na literatura de vampiro. Silva (2010) nos explica sobre essa crença de que a alma vive no sangue:

Essa conexão sangue-alma imbuíu esse fluido corporal de uma natureza divina, percebida no simbolismo atribuído à cor vermelha, fonte de seu poder, de acordo com a crença folclórica. Devido a esse fato, o vinho tinto foi identificado com o sangue e, na Grécia antiga, era consumido pelos devotos de Dionísio como um ritual de consumo do sangue do deus. [...] A intrínseca ligação do vampiro folclórico com o sangue se origina nesta visão divina do fluido humano como repositório da alma, algo que o vampiro anseia acessar por não possuí-la. (SILVA, 2010, p.16, 17)

Cabe ressaltar aqui a contribuição de Ferraz (2013) ao mencionar a proibição de beber sangue no Antigo Testamento. “Toda pessoa que comer algum sangue será extirpada do seu povo”, em Levíticos 7:27.

Este texto de *Levíticos* remete ao livro de *Gênesis* 9:4: “Carne, porém, com sua vida, isto é, **com seu sangue**, não comereis”. Portanto, no sangue está a vida. E a ficção vampira é vermelha, há muito sangue em cada conto, uma gota de sangue em cada página, um pescoço a cada esquina, um olho vermelho sempre à espreita! (FERRAZ, 2013, p. 109)

Para Jean-Paul Bourre (1986), em “Os vampiros”, o vampirismo sempre cultivou a inversão dos valores espirituais do Evangelho. Logo que Jesus morreu na cruz, a lança do centurião trespassou o lado e imediatamente saiu sangue que derramou o espírito de Deus. É nesta fonte de vida que os cristãos virão beber, para que possam ter o direito à ressurreição da carne e à imortalidade. Através do corpo imolado do Cristo, Deus expande-se e integra-se no mundo.

A Escritura anuncia: *Do seu seio, correrão fontes de vida*. É do lado aberto de Cristo que procede o Espírito e se derrama sobre os homens. No momento da Eucaristia, o sacerdote lembra as palavras de Cristo: «Tomou o cálice e dando graças o abençoou e deu aos seus discípulos dizendo: Tomai e bebei todos, este é o cálice do meu sangue, da nova e eterna aliança, derramado por vós e por todos os homens em remissão dos pecados». Assim o sangue de Cristo renova a aliança com Deus, propaga o Espírito e destrói a morte. (BOURRE, 1986, p.9)

Nesse sentido, o vampiro ataca sua vítima com dois propósitos: ou para matá-la, e isso acontece quando todo o sangue é sugado, ou para transformá-la em vampiro, injetando seu sangue, levando a vítima a se tornar imortal. “A grande inovação do mito moderno foi a de subordinar a vida do vampiro à sua alimentação sanguínea, a fazer crer que ele se nutre daquilo que durante muito tempo foi considerado a própria essência da vida”. (LECOUTEUX, 2005, p.175).

Destarte, os escritores aceleraram o processo descrito na Bíblia para criar dentro da literatura a ideia de que o sangue do vampiro tem a capacidade de acabar com a efemeridade da vida quase que de forma instantânea. Jesus Cristo promete a eternidade, pois ele diz que — “Quem come minha carne e **bebe meu sangue tem a vida eterna**. e —[...] aquele que de mim **se alimenta viverá por mim**.” Mas dentro deste contexto não temos a comprovação de que ela virá, embora aguardado por todo meio cristão. Contudo, o vampiro ficcional nos proporciona através das páginas dos romances as diversas mortes, mas também outras “vidas” imortais como ele, podendo fazer isto infinitamente, pois pelo conhecimento comum, um vampiro jamais morrerá naturalmente.

Nesse contexto, é interessante citar que em *Drácula*, Stoker cita uma passagem do texto bíblico através de um dos personagens da trama, o Renfield. Ele, um louco que aspira tornar-se um vampiro e por viver em um manicômio tenta sugar o sangue do médico que o trata, ataca-o com uma faca e consegue contar-lhe o pulso esquerdo. Dr. Seward descreve a cena da seguinte forma:

Estava deitado de bruços, no chão, lambendo como um cão o sangue que saía de meu pulso cortado. Foi contido facilmente e, para minha surpresa, acompanhou calmamente os enfermeiros, simplesmente repetindo, de novo e de novo:
- Sangue é vida! Sangue é vida! (STOKER, 2019, p. 167)

Para tornar-se um vampiro não basta apenas beber sangue, precisa ser sangue de um morto-vivo, portanto o louco não alcança seu objetivo. Mais tarde no decorrer do enredo o mesmo personagem explica por que tentou assassinar o médico:

O doutor, aqui, confirmará que, em uma ocasião, tentei matá-lo para fortalecer meus poderes vitais pela assimilação, em meu próprio corpo, da vida dele, através de seu sangue. Baseando-me, é claro, na frase das Escrituras: “pois o sangue é a vida”. Apesar de que, é claro, o fornecedor de tal cura vulgarizou esse truísmo ao ponto de tornar-se ridículo. Não é verdade, doutor? (STOKER, 2019, p. 270)³

Assim, observamos que até no contexto literário a Bíblia é utilizada como referência para construção da narrativa vampírica.

Dando continuidade às simbologias, temos o alho, as estacas e os espelhos. Alexander Meireles da Silva (2010) nos explica como se difundiu a lenda:

Desde a Antiguidade o **alho** é utilizado como poderoso remédio para afastar espíritos maléficos em geral e enfermidades. Nos países da Eslávia do Sul (Iugoslávia), por exemplo, ele era empregado não apenas como profilaxia, mas também como modo de se detectar um vampiro. Foi Bram Stoker quem introduziu o alho na literatura de vampiros por meio de *Drácula* como um utensílio eficaz contra vampiros [...] o uso do alho está relacionado ao forte cheiro emitido pela planta, o que ajudava a encobrir o odor de putrefação do cadáver enquanto as práticas funerárias eram realizadas. [...]
[...] a utilização da **estaca** tinha como objetivo primordial fixar o corpo do possível candidato a vampiro no chão, dificultando assim que ele escapasse do túmulo. Esse objeto era enfiado principalmente na região do estômago pela facilidade de penetração, ao contrário do coração, cujo acesso era dificultado pela caixa torácica.
[...] **espelhos** e receptáculos com água deveriam ser cobertos para não refletirem o cadáver e, assim, capturarem a sua alma. [...] Foi *Drácula* que introduziu a ideia de que os vampiros não possuíam reflexos, pelo fato de que eles não possuíam uma alma para ser mostrada. (SILVA, 2010, p.13 -15)

³ A passagem a qual o personagem refere-se foi retirada do Deuteronômio: —Sê firme, contudo, para não comeres o sangue, **porque o sangue é a vida.** (Dt 12:23)

Quanto ao medo, o repúdio que os vampiros possuem da luz do dia vem da simbologia que a luz do sol representa a vida e o bem, e o vampiro representa a morte e traz consigo as trevas e o mal. O vampiro se fere com a luz por infringir a lei natural da vida que se estabelece entre o nascer e morrer, conforme explicado acima.

A obsessão do vampirismo é o medo da morte e a necessidade do mundo (apesar do túmulo), e recusar morrer e abandonar o corpo. Todas as patologias estão ligadas para criar assim o monstro noturno, bebedor de sangue, em rebelião contra a luz. Na mitologia do vampiro sabe-se que o morto-vivo teme a luz do dia porque ela poderá destruí-lo, reduzindo-o a cinzas. (BOURRE, 1986, p. 10)

É pertinente comentar que na própria Bíblia há passagens que configuram o sol como uma criação divina e é Deus quem o controla sobre todos os viventes da terra, outra vez mostrando a relação dual entre o sagrado e o profano, que aqui no caso é o vampiro:

Fez Deus dois grandes luzeiros; o **luzeiro maior** para governar o dia, e o menor, para governar a noite; fez também as estrelas. (Gn 1:16, grifo nosso)
Para que assim torneis a ser filhos de vosso Pai que está nos céus, que faz nascer **Seu Sol** sobre maus e bons [...] (Mt 5:45, grifo nosso)

Dessa maneira, a Igreja conseguia através desses subterfúgios explicar a possível existência de um não morto, que infringe as leis de Deus. Se algum indivíduo morresse excomungado, segundo alguns acreditavam, tornar-se-iam mortas-vivas andando pela noite e se alimentando de sangue até que os sacramentos da Igreja o libertassem dessa condição. (SILVA, 2011, p.18). Cabe ainda citar que a explicação plausível para um morto voltar a vida acontecia devido à presença do diabo, ou seja, era um cadáver reanimado por um espírito demoníaco que controlaria aquele corpo sem alma, sem a essência do ser humano que um dia habitou ali. A possessão do cadáver por um diabo ou demônio é a explicação canônica da Igreja medieval que, diante de fatos estupefacentes, interpretou-os em função de seu dogma. (LECOUTEUX, 2005, p.64)

Visto que a Igreja Católica também desempenhou um papel importantíssimo no que tange à popularização e reformulação do mito do vampirismo através de justificativas que pudessem explicar a existência desses seres como criaturas demoníacas, encontramos relatos dentro da própria Bíblia e na mitologia hebraica de um ser que também pode ser considerado um vampiro, que veremos na terceira parte desta pesquisa.

Segundo Sasse (2019, p. 28), diversos grupos especializados em literatura do medo e do fantástico têm descoberto uma tradição perdida do insólito na literatura brasileira, porém, ainda é possível afirmar a carência de uma forte produção de horror sobrenatural no país.

Além disso, se fizermos uma comparação com a produção literária em massa de países europeus, principalmente no século XIX, como França, Inglaterra, Alemanha, entre outros, a presença do gótico é de longe mais forte.

Se tomarmos como ponto de partida a crítica e a historiografia literária nacionais, podemos ser levados a crer que a ficção gótica, tão presente no desenvolvimento de literaturas como a britânica e a norte-americana, não teria tido muita repercussão nas letras brasileiras. (SILVA; FRANÇA, 2020, p.84)

Ao longo das pesquisas, conseguimos encontrar, no Brasil, algumas obras literárias que podem ser encaixadas nos limites da literatura gótica, de terror ou horror e, até mesmo, alguns personagens que possuem semelhanças com o vampiro tradicional europeu, mas que por vezes aparecem de forma subentendida ou metafórica, como é o caso de obras como *Noites na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, com uma sequência de contos que entrelaçam o ambiente soturno a temáticas de fantasmas, necrofilia, entre outros; “Carro da Semana Santa” (1910), de João do Rio, com a temática do sexo e da heresia; e “A Esteireira” (1898), de Afonso Arinos, com uma protagonista que bebe o sangue da vítima para não deixar vestígios de seu crime. Afinal de contas, “aos autores brasileiros não faltou material para inspirá-los a escreverem narrativas que traziam muito da acepção e elementos do gótico europeu.” (CARNEIRO, 2017)

Mesmo com essas referências, é interessante notar que aqui no Brasil romances, contos e narrativas que possuam este aspecto gótico são excluídas do cânone e, por consequência, foram menos contempladas pela crítica do século XX, por exemplo. Para Júlio França, em “O sequestro do gótico no Brasil”, um dos fatores que podem explicar o mínimo foco investido nesse nicho é

A perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro – e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial. A crítica literária da primeira metade do XIX contribuiu de modo decisivo para esse entendimento, baseando-se na suposição de haver uma relação necessária entre a literatura, a geografia e o espírito de uma nação. Conferiu-se, desse modo, à “cor local” a condição de critério essencial para a valoração estética da literatura brasileira (FRANÇA, 2017, p.111,112)

Em outro momento de seu texto, Júlio França (2017) ainda cria hipóteses de que se houvesse uma tradição gótica na literatura brasileira, essa seria posta de lado, por não ter uma recepção formal. Quer dizer, os séculos XIX e XX privilegiavam o caráter documental da literatura em detrimento do fantasioso, imaginativo, favorecendo obras realistas e as direcionadas às questões de identidade do Brasil. Ele também elenca, em seu ensaio, linhas

investigativas que relacionam o gótico na literatura nacional e uma dessas é pertinente a tal explanação, pois traça uma ponte entre o gótico e o naturalismo, que veremos detalhadamente no próximo capítulo do trabalho.

Ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens descritas como monstruosas, por conta de seus instintos bestiais, de patologias neurológicas ou de condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribiles* em que habitavam. Acrescente-se ainda que a manifesta tendência do romance naturalista em explorar elementos sensacionalistas, a fim de chocar o leitor, não raro produzia repulsa (física e moral) e terror como efeitos de recepção. Entre tantos exemplos possíveis, lembremos dos cenários apocalípticos explorados por Rodolfo Teófilo. O ambiente da seca e da fome, em *Os Brilhantes* (1895), e da epidemia de cólera, em *Violação* (1899), emolduram narrativas com fortes tintas góticas, em que o horror desempenha função central. (FRANÇA, 2017, p. 119,120)

Nesse contexto, é interessante notar que nas tramas *A mortalha de Alzira* e *O homem*, em sua maior parte, têm como foco o ambiente onírico, sem uma especificidade locatória, mesmo que as histórias, no plano realístico, se passem nos arredores de Paris e na Barra da Tijuca, respectivamente.

Tratando de Aluísio Azevedo, por exemplo, que é reconhecido como mestre do Naturalismo no Brasil, os ditos traços góticos, presentes nas narrativas, acabam ficando em segundo plano pela crítica. Maurício Menon (2007) fala que

A produção dita canônica [...] exclui ou atribui valor insignificante a obras de autores que ocupam seu panteão. [...] Tais juízos de valor são concebidos a partir da comparação de uma ou duas obras de um escritor consideradas “grandes” com o restante de sua escrita – como o já mencionado caso do Aluísio Azevedo de *O cortiço*, naturalista expressivo, e o Aluísio Azevedo de *A mortalha de Alzira*, de “Demônios”, de “O impenitente”, romântico sombrio e fantasmal. (2007, p.240)

Ou seja, ao utilizar este termo “romântico sombrio e fantasmal” mostra que a crítica brasileira da época não aceitava tais obras como parte da literatura gótica, mesmo sabendo que as narrativas possuíam ambientes sombrios, tramas misteriosas, ações ocorrendo em sua maior parte à noite. Barros e Oliveira (2017) reafirmam essa questão:

Tradicionalmente, o Gótico sempre recebeu pouca atenção por parte de nossos críticos e historiadores literários, mais preocupados com a expressão do nacional nas nossas letras. O Gótico setecentista inglês apresentava narrativas que se passavam no mundo mediterrâneo, mas o paradigma do Gótico que acabou por se afirmar no imaginário do mundo ocidental é o do Gótico vitoriano, do século XIX, que comumente tem por cenário a Inglaterra. Por este motivo, à primeira vista pode se pensar em uma incompatibilidade do Gótico em terras tropicais, e parece provável afirmar que uma das principais causas para a obliteração da presença do Gótico na literatura brasileira seja a pecha que o gênero tem de estética de importação, estrangeira e alienígena à nossa cultura. (BARROS; OLIVEIRA, 2017, p. 73)

Esteves (2014, p. 125) diz que em relação ao elemento gótico, no Brasil do século XIX, esse estava atrelado a “uma versão mais suave do romantismo. A junção desses dois tipos aparecerá em incontáveis folhetins, formatando um modelo ficcional em que o soturno e o suave convivem por vezes medindo forças”.

Sasse (2019) comenta que a personagem do vampiro encontrou escasso terreno para se desenvolver, ficando restritos a alguns contos regionalistas e à literatura mais recente. Comentário pertinente, visto que, de fato, podemos encontrar traços do gótico no regionalismo e nas lendas interioranas, por exemplo.

[...] a tradição da história de fantasmas mescla-se com a forma do “causo” popular, em autores como Inglês de Souza, Hugo Carvalho Ramos e Afonso Arinos. Já nas vertentes realistas – em que escritores como Euclides da Cunha se valem de recursos expressivos góticos para dar conta do horror da seca, da fome e da violência no sertão. Acrescente-se ainda a linhagem do “romance psicológico”, representada por escritores como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Em obras como *Fronteira* (1935) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), “casas grandes” e seus personagens em ruínas – física, econômica ou moral –, dão corpo àqueles que talvez sejam os mais bem-acabados romances góticos brasileiros. (FRANÇA, 2017, 122)

Carneiro (2016) contribui com essa linha de raciocínio quando afirma que a distância “da capital ou do litoral, estas regiões [interior do Brasil] produziram um tipo de literatura fantástica muito coerente com os valores locais, imbuída de tradições, lendas e mistérios próprios das narrativas góticas europeias”. (p.96)

Carneiro (2017) explica que aos termos um olhar mais atento à estética do Modernismo, conseguimos notar nas narrativas regionalistas, não mais o discurso imperialista de uma parcela da população brasileira que precisava ser erradicada, mas uma forte crítica social direcionada ao sistema econômico que abandonava pessoas pobres e miseráveis pelo sertão brasileiro.

E quanto à produção regionalista, há uma miríade de textos que exploram o gótico com bastante perspicácia, que inclusive se aproveitaram do espaço - muitas vezes erno e amedrontador, dos mistérios do sertão, das grotas e matas, e a partir daí compuseram narrativas cercadas de mistérios e suspense: “Saber aproveitar essa fatura costurando-a ao imaginário já estabelecido foi trabalho que parte considerável dos escritores regionalistas realizou com maestria [...]” (MENON, 2007, p.80). (CARNEIRO, 2017, p. 101)

Ao buscar uma certa adequação daquilo que já havia se tornado algo comum em regiões europeias, os escritores se depararam com memórias e mistérios, passados através da oralidade no contexto interiorano brasileiro.

Nesse sentido, podemos pensar no folclore brasileiro, em que, por exemplo, encontram-se mitos relacionados aos vampiros e outros seres semelhantes. Nesse caso, os

registros entrelaçam-se com o rico folclore das variadas regiões do país como os centros urbanos até as áreas menos desenvolvidas do Brasil, então é comum ouvir relatos de ataques sanguinários de criatura que andam pela madrugada.

Vejamos a figura do Saci-Pererê: sua forma mais conhecida é de um menino negro de uma perna só, que fuma cachimbo e usa um barretinho vermelho, fonte de seus poderes de magia e que, segundo a crença popular, diverte-se espantando o gado e assustando os viajantes nos caminhos solitários, com seus longos assobios no meio da noite. Em uma das versões das lendas populares é dito que, além de assustar galinhas e cachorros, se alimenta do sangue de cavalos e outros animais da floresta. (Cf. CASCUDO, 1989)

Além disso, ele não ousa chegar perto de indivíduos que estejam utilizando crucifixos ou dentes de alho descascados. Ou seja, com esse exemplo, podemos inferir que os escritores, de alguma maneira, assimilaram a estrutura europeia, utilizando ou adaptando algo existente no regionalismo brasileiro.

Bilotta (2015) também elenca outras histórias que remetem à temática do vampiro, como os Cupendipes, indígenas de asas que os Apinajés (jê) diziam existir no Alto Tocantins. Segundo Carlos Estêvam de Oliveira (1930)

Antigamente existiu no Alto Tocantins uma estranha nação de índios possuidores de asas e que só andavam à noite, voando como os morcegos. Eram conhecidos por Cupendipes e habitavam em um morro, dentro de uma caverna. Quando voavam, conduziam os machados de lua, com os quais degolavam as pessoas e os animais. Certa vez, os Apinajés, reunindo os guerreiros de dez aldeias, foram atacá-los. Chegando ao morro, taparam as entradas da caverna com palhas secas, incendiando-as em seguida. Nesse ataque morreu um velho Cupendipe, ficando preso um menino que, não tendo ainda asas não pode fugir. Afim de pegá-lo, os Apinajés entraram na caverna. Depois de prolongada busca, batendo com longas varas por todos os lugares, encontraram-no suspenso em um canto do teto, como se fosse um morcego. Os Apinajés, desejando cria-lo, levaram-no para a aldeia. Não conseguiram, porém, o seu intento. Sempre chorando, o pequeno Cupendipe recusava toda alimentação que não fosse o milho e não se deitava para dormir. Os Apinajés lembravam-se então da posição em que o haviam encontrado e fincaram no chão duas forquilhas, atravessando nelas uma vara. Nesta é que ele, pendurado pelos pés, dormia um pouco. Afinal, alguns dias depois de haver chegado à aldeia, morreu. No assalto dado à gruta dos Cupendipes, os Apinajés arrecadaram grande número de machados de lua e inúmeros enfeites. (OLIVEIRA, 1930, p. 91,92)

No Nordeste, há o *Encourado*, um homem que surge à noite, vestindo-se de trajes de couro preto e exalando um odor de sangria. Ele ataca tanto seres humanos quanto animais afim de lhes sugar o sangue. Tem preferência por pessoas que não frequentam a igreja. Conta a lenda que, nas cidades por onde o Encourado passa, os moradores lhe oferecem criminosos, crianças e animais de pequeno porte para sacrifício. Essa criatura está presente na famosa peça teatral de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955)

Desde que ele começou a falar, soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. Este é O diabo, que, segundo uma crença do ser tão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro. Esta cena deve se revestir de um caráter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens se deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco. E tanto é assim, que ele tenta conseguir aí pela intimidação o tributo que Jesus terá depois, espontaneamente, quando de sua entrada. O Bispo é o único a esboçar um movimento de obediência, mas, antes que ele se deite, o Encourado entra, dando pancadas de rebenque na perna e ajustando suas luvas de couro. Os mortos começam a tremer exageradamente e o Demônio ocorre para junto dele, servil e pressuroso. (SUASSUNA, 1955, p. 128)

Em Manaus, conta-se a lenda da *Vampira do Amazonas*, que atacava os habitantes, sugando o sangue por meio da jugular e deixando marcas de dentes em suas vítimas. Logo após o ataque, ela se atirava em um rio e se transformava em sereia, desaparecendo na água. Segundo a lenda, a vampira possuía capacidade de se transmutar e apresentar força física descomunal. (BILOTTA, 2015, p.25)

Vale ressaltar que essas são algumas das diversas lendas e histórias que remetem ao ser vampírico. Existem muitas outras de caráter oral ou de regiões muito específicas que muitos não conhecem ou acabam se perdendo ao longo das gerações. Vejamos outro exemplo: a lenda do *corpo seco*. Essa criatura muito se assemelha à figura do vampiro, uma vez que ela aparece na tradição oral de estados como São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e no nordeste do Brasil. É um monstro descrito como uma espécie de múmia ou fantasma, um morto-vivo do mal, rejeitado pela terra e que aterroriza diversas regiões do país. Lúcio Reis Filho (2013), diz que

essa criatura folclórica é um morto-vivo que escapa da tumba para assombrar os vivos, a fim de continuar a sua existência profana e “não natural”. No Brasil, essa lenda parece assumir um caráter fortemente religioso, pois denota a importância dos ritos de sepultamento e conecta a figura do monstro ao estigma do pecador, aquele que não recebe perdão divino após a morte. (FILHO, 2013, p.11)

Além disso, o corpo seco também tem como característica ser um andarilho notívago e por ser uma criatura amaldiçoada e ter sua alma perdida, criou-se esse ideário de alguém que conheceu o além morte e retornou, gerando medo na população.

No fim das contas, por mais que o Brasil não tenha utilizado especificamente a figura do vampiro em suas literaturas, as tradições orais se encaminharam de trazer essa alusão de seres amaldiçoados, uma vez que, conforme foi dito no início deste capítulo, uma das coisas que mais instigam o ser humano é saber do desconhecido, da imortalidade. As lendas e histórias ajudam a saciar estas questões que permeiam o imaginário do leitor.

2 ALUÍSIO AZEVEDO, O GÓTICO E O NATURALISMO

2.1 O autor

Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), nasceu na cidade do Maranhão e se desdobrou em uma multidiversidade de ofícios, sendo romancista, cenarista de teatro, caricaturista, jornalista e diplomata. É considerado até hoje um dos maiores representantes da literatura maranhense e brasileira em geral, sobretudo com seus romances de cunho naturalista, tais como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890).

Segundo Décio Eduardo Martinez de Mello em *Aluísio Azevedo: processo de composição e crítica*, Azevedo recebeu uma educação exemplar de seus pais, que se posicionam contrários à escravidão e que, nas artes, tanto a mãe quanto o pai eram leitores assíduos e muito cultos. David Gonçalves de Azevedo foi presidente do Gabinete Português de Leitura, na cidade de São Luís do Maranhão. No Gabinete havia romances, folhetins, contos, poesias em português e em francês. Com esse dado histórico, podemos inferir como Aluísio teve contato com outros estilos de escrita e narrativas, ampliando suas possibilidades literárias.

Seu primeiro sucesso ocorre com o romance *Uma lágrima de mulher*, editado em 1879, típico dramalhão romântico. Ajuda a lançar e colabora com o jornal anticlerical *O Pensador*, que defendia a abolição da escravatura, enquanto os padres mostravam-se contrários a ela.

Em 1881, lança *O Mulato*, romance que gerou polêmica na sociedade maranhense devido à obra abordar a temática do preconceito racial com uma linguagem realista e fria, bem característica do Naturalismo. Iza Quelhas, em *Palco nebuloso e obscuro: O Homem, de Aluísio Azevedo*, pontua que

Em sua produção literária, o anticlericalismo é marcante desde a publicação de *O Mulato*, que provocou polêmica, não restrita à indignação dos representantes do clero. No romance o protagonista é Raimundo, filho bastardo de José Pedro da Silva, fazendeiro e comerciante, português, com uma das escravas de sua fazenda, Domingas. Após uma tragédia familiar, José Pedro, em combinação com o cônego, envia Raimundo para Coimbra. Lá, a personagem estuda e se forma com brilhantismo, declaradamente ateu. Ao voltar a São Luís do Maranhão, torna-se vítima de sua própria percepção social, intelectualmente desenvolvido, mas alheio às questões cotidianas, ao subestimar o poder do clero local, ignora os comentários, atitudes mesquinhas e maledicentes, que mobilizam as personagens do lugarejo. O cônego

Diogo merece de Aluísio Azevedo um detalhamento minucioso de sua maldade, seus atos ilegais e assassinatos cometidos. (QUELHAS, 2019, p.300)

Mesmo assim, a obra repercutiu, sendo bem quista pela Corte, fazendo com que o escritor pudesse ficar no Rio de Janeiro, onde decidiu seguir a vida, de fato, nesta profissão. E mais do que isso, *O Mulato* é a obra considerada marco inicial do realismo-naturalismo no Brasil (CASTELLO, 1953, p. 443). Desse modo, Azevedo havia encontrado uma maneira literária de firmar o anticlericalismo em seu trabalho, visto que sua escrita seria acessível para um número muito maior de pessoas.

Pensando ainda no fator anticlerical presente nas produções azevedianas, este comportamento crítico assumiu diversas formas no decorrer dos momentos históricos do Brasil. Ricardo Luiz de Souza, em seu artigo *O anticlericalismo na cultura brasileira: da colônia à república*, procura traçar uma certa definição sobre o assunto:

Críticas reformistas de clérigos, críticas de protestantes ao catolicismo luso-brasileiro, críticas políticas da relação Igreja-Estado, críticas de agnósticos ou ateus a crenças católicas, práticas sociais difusas combatidas pela Inquisição; diferentes formas de manifestações anticlericais, que entendo como críticas mais ou menos amplas à atuação da Igreja Católica, não necessariamente derivadas de uma postura anticristã ou irreligiosa. (SOUZA, 2005, p.176)

Em outras palavras, comportamentos contrários às normas católicas já poderiam ser vistos como anticlericais. No sentido das obras em estudo neste trabalho será possível perceber essas nuances na figuração das personagens. Iza Quelhas nos adianta que o anticlericalismo, na escrita de Aluísio Azevedo, aponta um vívido interesse pelas transformações urbanas, pelas personagens até então mantidas às margens ou invisíveis no contexto dos romances consagrados (p.300)

Raick de Jesus Souza em *A literatura transgressora de Aluísio Azevedo: a recepção do naturalismo no Brasil: reflexões historiográficas*, nos confirma essa proposta anticlerical:

A trajetória de Aluísio Azevedo está indelevelmente marcada pela oposição as antigas instituições: a escravidão, a monarquia bragantina e a Igreja Católica. Em seus diversos romances é possível percebermos a insatisfação do escritor maranhense para com os representantes dessas instituições: fazendeiros, clérigos e administradores públicos. (SOUZA, 2019, p. 12)

Azevedo publicou diversos contos, crônicas, romances e peças de teatro, nos folhetos dos jornais da época, na maioria obras de feição romântica, cujos enredos conduziam ora a tragédia, ora ao final feliz, entre eles: *Memórias de Um Infeliz* (1882) e *Mistério da Tijuca* (1882).

De 1882 a 1895 escreveu sem interrupção romances, contos e crônicas, além de peças de teatro em colaboração com Artur de Azevedo e Emílio Rouède. Segundo os estudos de Castello (1953), Coelho Neto, conterrâneo e íntimo amigo do romancista, a ele se refere em mais de uma passagem de *Fogo fátuo* e de *A conquista*; afirma que Aluísio Azevedo desejava ser exclusivamente um profissional da arte, viver para a literatura e ao mesmo tempo da literatura. Jean-Yves Mèrien constatará isso ao dizer que Aluísio Azevedo foi um dos únicos escritores a viver de sua escrita, de seus romances, num país com 85% dos habitantes analfabetos. Observa que “os romancistas mais célebres esperavam, às vezes, vários anos antes de verem vendida uma edição de 1.000 ou 1.100 exemplares de um romance consagrado pelos críticos” e constata que “a publicação em folhetins representava o primeiro estado do romance e seu primeiro modo de difusão. Foi o caso de *Memórias de um Condenado*, *Mistério da Tijuca*, *Casa de Pensão*, *Filomena Borges*, *O Coruja*, *A Mortalha de Alzira*, que tiveram tiragens mais de dez vezes superiores e que foram distribuídas em todas as províncias do Brasil”. O historiador revela que em certas situações “a composição do rodapé do jornal foi utilizada para uma publicação posterior em volumes”. Verifica que essas edições eram edições populares e vendidas a 1 mil-réis, oferecidas aos assinantes do jornal. É nesse cenário que surgem obras que entraram para a história da literatura brasileira, como *O Cortiço* e *Casa de Pensão*.

Com esse olhar acessível e popular, Azevedo conseguiu alcançar uma grande massa de leitores. Com o sucesso de vendas d’*O homem*, o escritor garantiu o fechamento dos primeiros contratos com a L.B Garnier, editora que publicava Machado de Assis e uma das mais importantes do período (CAMELLO, 2018). O seu recorde de vendas, contudo, aconteceu com *A mortalha de Alzira* (1892), seu oitavo romance, quando publicado em formato de livro, teve 10 mil exemplares vendidos em três anos.

É muito provável que, para o grande desgosto de Aluísio, *A Mortalha de Alzira*, tenha sido não só seu maior sucesso no formato folhetim, como seu romance mais vendido em suas primeiras edições. Edições estas que saíram em tempo recorde. Vale lembrar que a primeira publicação em volume é de 1893, dois anos depois do lançamento em folhetim e a segunda edição já data de 1895, apenas dois anos depois, atingindo o décimo milheiro, marca absolutamente recorde para a época (OLIVEIRA, 2017, p.872)

Mello (2008) comenta que costumeiramente a crítica divide a obra de Aluísio Azevedo em bons e maus momentos, boa e má. Dá aos romances *O Cortiço*, *O Mulato* e *Casa de Pensão* o lugar de bons romances, bons momentos na produção literária do autor e, por outro lado, vê com maus olhos a produção dos romances seriados *A Mortalha de Alzira*, *Mistério da*

Tijuca e Memórias de um Condenado, por exemplo, colocados pela crítica como um momento no qual o escritor produziu romance romântico. Ele passa a ser visto como um autor com obras vastas e de caráter híbrido (MÉRIAN, 1988, p. 469), dizendo que seu modo de escrita é mais dramalhão, exagerado em suas tendências, muitas vezes uma mistura de morbidez romântica com atitudes realistas falsas, moral e psicologicamente (GOMES; SANTOS, 2016, p.153; CASTELLO, 1953, p.443).

Angela Fanini também cita algumas obras que os críticos não consideram como sérias:

A crítica literária do século XIX, sobretudo Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, divide a obra de Aluísio Azevedo em dois conjuntos dicotômicos: os romances sérios- o *Mulato*, 1881, *Casa de Pensão*, 1884, *O Homem*, 1887, *O Coruja*, 1890, e os romances de entretenimento, sem valor literário – *Uma lágrima de Mulher*, 1880, *Memórias de um condenado ou Condessa Vésper*, 1882, *Mistérios da Tijuca* ou *Girândolas de Amores*, 1882, *Filomena Borges*, 1884, *Mattos, Malta ou Matta?* 1885, *A Mortalha de Alzira*, 1894 e *Livro de Sogra*, 1895 (FANINI, 2007, p.30)

Amanda Lopes Pietrobom em *Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico* explica que o caráter híbrido das obras de Aluísio Azevedo em nada indicava falta de coerência por parte do autor, mas apontava a real contradição em que vivia a sociedade brasileira do século XIX, dividida entre a escravidão e o liberalismo, entre os valores românticos e os naturalistas.

Nas instituições de ensino, é reconhecido como um dos mais importantes escritores naturalistas do Brasil, mas, normalmente a “trilogia naturalista” recebe mais destaque, é mais comentada, estudada, ou que são elaboradas questões de vestibulares em comparação com as duas obras aqui estudadas, muito possivelmente por não receber a ‘consagração’ como um clássico da literatura brasileira. Essa atitude, por parte do cânone literário, pode revelar a falta de reconhecimento crítico em terras brasileiras, como abordado no subtópico “vampiros em terras nacionais”, no capítulo anterior.

Como visto na citação de Fanini, *O homem* é visto pela crítica como um romance sério, até mesmo um romance de tese, baseando-se na “intenção” do autor e considerando apenas o seu suposto viés pedagógico, como se o livro tivesse o propósito de ensinar as mulheres a casarem cedo e serem mães para não se tornarem histéricas (CAMELLO, 2018, p 3187), todavia, é importante ressaltar que a presente dissertação pretende uma leitura de *O homem* entendendo a obra como popular, fantasiosa, assim como também o faremos em *A mortalha de Alzira*.

Diante disso, temos a oportunidade de questionar que crivos esses críticos utilizavam para dicotomizar as produções azevedianas em simplesmente “sérias” e de “entretenimento” (aqui, podemos interpretar tal adjetivação como sinônimo para “bobo”, “sem discussões

relevantes” etc.). Harold Bloom, em *Uma elegia para o cânone*, pode nos esclarecer tal questão

A crítica literária é uma arte antiga; seu inventor, segundo Bruno Sell, foi Aristófanes, e inclino-me a concordar com Heinrich Heine em que “houve um deus, e chamava-se Aristófanes”. A crítica cultural é mais uma triste ciência social, **mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista.** (BLOOM, 1995 p.25, grifo nosso)

Elite. Essa é uma palavra-chave para discussão. Aluísio Azevedo sabia que precisava agradar ao grupo que compunha a crítica da época e não poderia ‘menosprezar’ a capacidade crítica deles, visto que as obras de entretenimento eram produzidas para a grande massa de leitores da sociedade. Os críticos queriam ver a evolução do romance moderno, como acontecia em França. Fanini (2007) explicita isso ao citar o projeto político-pedagógico que Azevedo apresenta no prefácio da obra *Girândola de Amores*. Observe um trecho:

[...]

No Brasil, quem se propuser a escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo, querem o belo enredo, a ação, o movimento; os críticos, porém, acompanham a evolução do romance moderno em França e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. (FANINI, 2007, p.31)

[...]

Ou seja, segundo essa perspectiva, por mais que em um dado período Azevedo precisou se utilizar do pseudônimo Victor leal para suas publicações folhetinescas, suas tramas híbridas tinham um propósito, propósito este de conduzir o leitor para uma leitura mais séria e reflexiva (*idem*, p. 30), o que não necessariamente se concretiza como verdade absoluta quando as obras chegam às mãos dos leitores. Diante disso, faz-se necessário compreender com mais detalhes a razão das tramas em estudo terem uma boa receptividade para o público em geral e como ele conversou com temáticas tão distintas e ousadas para a época.

Aluísio Azevedo, além de um marco histórico-literário do Brasil, foi também membro-fundador da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de nº 4. Em 1895, com quase quarenta anos, vence um concurso para cônsul e ingressa na carreira diplomática, servindo na cidade de Vigo, na Espanha, no Japão, na Inglaterra, Itália, Uruguai, Paraguai e Argentina.

Durante todo esse período não mais se dedicou à produção literária. Na Argentina, conheceu Pastora Luques, a quem se tornaria sua esposa e, com ela, adotaria duas crianças.

Após essa longa viagem, retornou a Buenos Aires, onde faleceu, em 21 de janeiro de 1913 e, naquela capital, foi enterrado; porém, seis anos após sua morte, por uma iniciativa do escritor Coelho Neto, a urna funerária de Aluísio Azevedo foi trazida para São Luís (MA), onde, enfim, o escritor foi sepultado definitivamente.

2.2 O folhetim e a pornografia: o sucesso das narrativas de massa

Como observado na lista apresentada anteriormente, os dois romances em estudo nesta pesquisa tiveram excelente recepção do público-leitor. *O homem*, publicado direto em livro; *A mortalha de Alzira*, originalmente em folhetim. Veremos como ambas alcançaram seu ápice, ao tempo que observamos o porquê dessas obras serem vistas como “narrativas de massa” ou “literatura de massa”.

Segundo Carvalho (2020), a literatura narrativa de massa pode ser entendida como um tipo de livro facilmente encontrado à venda em bancas de jornal, sebos, clubes de assinatura e histórias com arquétipos da trama bem definidos, construídos para agradar o público leitor. Se fôssemos traçar uma característica latente a Aluísio Azevedo, autor das massas seria muito bem encaixado. Mas por quê? Para Maria Luiza Abaurre e Marcela Pontara (2005, p. 409, 410), ele sabia que uma boa propaganda e uma pitada de mistério era o segredo para despertar a curiosidade do fiel público dos romances românticos.

Sobre o processo de promoção da produção literária de Aluísio Azevedo, das estratégias utilizadas pelo autor na divulgação de sua obra, Josué Montello, em *Diário do Entardecer* (1991), constata que num momento em que publicidade era um pequeno e simples anúncio no jornal, Aluísio Azevedo torna-se pioneiro no modo de promover os seus próprios livros (romances-folhetins). Constata que em promoção ao lançamento de *O Mulato*, o autor faz crítica ao seu romance, ele mesmo, mas com pseudônimos femininos, e cria polêmica sobre o romance. MONTELLO (1991, p.735) constata que num dos jornais de São Luís, Aluísio chegou mesmo a inserir a notícia da chegada do personagem central de *O mulato*, como se esse fato fosse verdade, e Azevedo assim escreve: “Acha-se entre nós o Dr. Raimundo José da Silva, distinto advogado que partilha de nossas idéias e propõe-se a combater os abusos da Igreja. Consta-nos que há certo mistério na vinda deste cavalheiro”. (DE MELLO, 2008. p.45)

A campanha d’*O mulato* foi um sucesso e foram vendidos dois mil exemplares, fato raro entre as publicações do período. Outro exemplo a ser citado ocorreu na publicação de *O*

Esqueleto no jornal *Gazeta de Notícias*. Dois dias antes da publicação do primeiro capítulo da trama, a caricatura de Victor Leal foi reproduzida no jornal. Para Sabrina Baltor de Oliveira (2017), a publicação da caricatura do escritor foi uma estratégia do jornal e dos autores para atizar a curiosidade do leitor brasileiro a respeito do novo autor e do novo romance que seria publicado. No caso d’*O homem*, seu sucesso de vendas também teve a ver com a campanha publicitária: de maneira dúbia, destacando ao mesmo tempo o seu cientificismo e a sua licenciosidade (CAMELLO, 2018, p.3186)

À época, segundo os estudos de Camello, não havia distinção entre os termos “obscenidade”, “erotismo” e “pornografia”. Esses novos conceitos só surgiram na metade do século XX, em que tudo que se referisse à representação de coisas imorais ou obscenas eram tomadas como pornográficas dentro do imaginário da sociedade da época (MAINGUENEAU, 2010).

A obra chegou em mãos tanto do público geral quanto dos leitores especializados. As ditas obscenidades ganhavam mais notoriedade e interesse do que a patologia da protagonista e, com isso, o Rio de Janeiro se escandalizou ao acompanhar os sonhos eróticos da personagem, descritos para tratar o tema da histeria feminina. Recebendo ataques de maldizentes da escola naturalista, por supostamente escrever “pornografia” escudada pela ciência, sua obra teve um aumento considerável de vendas. No final das contas, foram vendidos 5.700 exemplares, números impressionantes para a época, entre outubro e dezembro de 1887 (MÉRIAN, 2013).

Ao longo de praticamente todo o século 20, portanto, o naturalismo brasileiro foi lido quase sempre como uma literatura menor, calcada em preconceitos e utilizadora de uma fórmula importada e inadequada à realidade nacional, cujo **sucesso duradouro entre os leitores se explica em boa medida pelo teor sexual explícito de muitas narrativas**, justificativa aplicada especialmente nos casos de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A carne*, de Julio Ribeiro, as obras mais populares. (SEREZA, 2012, p.21 - grifo nosso)

Devido a essas questões relacionadas à forma como Azevedo conduzia suas obras, a historiografia literária tende a “apagar” *O homem* dos clássicos naturalistas de Azevedo, muitas das vezes classificando-o como subliterário. Ao buscar um sentido imediato do termo subliterário (ou subliteratura), temos no Houaiss (2009) a definição de “literatura de qualidade inferior, sem nenhum mérito literário, artístico”. Nesse sentido, como mencionado anteriormente, a crítica do século XIX, figurado por Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, trata os romances-folhetins escritos por Azevedo como “maus livros”, “**literatura industrial**”, “pastelões melodramáticos”, “romances de entretenimento” (FANINI, 2003,

p.219; BOSI, 1994, p. 88), elaborados sobre a pressão da necessidade e do drama da subsistência, visando ao lucro.

Notando o termo “literatura industrial” nas características mencionadas pelos críticos literários, tal expressão pode ser relacionado à “indústria cultural”, termo cunhado por teóricos da Escola de Frankfurt (*Frankfurter Schule*), Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). Trata-se de uma expressão genérica dada ao conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica é a produção de cultura, com fins mercantis. Nesse sentido, uma produção cultural que visa ao entretenimento e que podem moldar hábitos, educar e/ou seduzir uma sociedade, pois “a cultura de massa busca contentar o maior número de grupos e apresenta-se como produto da indústria cultural, que concentra suas demandas nas massas populares, independentemente de faixa etária, gênero, orientação sexual e classe econômica.” (ARAUJO; FIGUEIREDO, 2021, p. 491)

É dentro desse cenário que Azevedo, já sabendo como conquistar os leitores não especializados que, 7 anos após o estrondoso sucesso d’*O homem*, ele lança, em folhetim, *A Mortalha de Alzira*.

2.2.1. O contexto do folhetim

Aluísio Azevedo não fez sua publicação nesse formato específico *ex abrupto*. Ele sabia que conseguir a atenção para o campo literário nacional era uma tarefa árdua, além de competir com títulos europeus famosos que circulavam por aqui nessa época (CAMELLO, 2018, p. 186). É nessa relação com títulos europeus, França, em especial, que podemos fazer essa relação.

O romance folhetinesco surge na França do século XIX, em pleno movimento romântico, estreitamente ligado à literatura de massa, sendo o produto dessa literatura diretamente ligado ao mercado consumidor, como visto anteriormente. Esse fato está relacionado às mudanças ocorridas na sociedade europeia a partir da metade do século XVIII. Com a burguesia e a Revolução Industrial, surgiu uma sociedade móvel, aberta à possibilidade de mudança. Um mundo mercantilizado estava sendo construído; tudo, até a arte, tornar-se-ia mercadoria, objeto de venda.

Ou seja, com a Revolução Industrial, os rápidos acontecimentos da Idade Moderna levaram a uma mudança na perspectiva da sociedade em relação à cultura letrada, tornando-se

esta “um serviço público coletivo”. Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), diz que a obra de arte toma uma proporção coletiva não apenas por se dirigir a uma massa, mas também por ser custeada por esta, pela coletividade de consumidores. Nesse sentido, era dever da literatura criar uma nova imagem do mundo social que se adequasse às novas demandas da produção e circulação de mercadoria. O produto da literatura deveria, também, transforma-se em material de consumo, agradável e vendável ao público consumidor dos grandes centros urbanos.

O folhetim vai transformar totalmente os hábitos dos franceses e impor novas maneiras de ler, além de contribuir a um só tempo para o declínio dos gabinetes de leitura (PARENT-LARDEUR, 1981) e o florescimento das livrarias-editoras. Apesar de tais modificações na infraestrutura sociocultural da França terem levado um certo tempo – em diferentes ritmos em Paris e na província –, em alguns anos passa-se de um regime de apropriação do romance a um outro, e no início do século XIX ocorreu com o romance francês o mesmo que havia ocorrido com o teatro no século anterior na Inglaterra. (MOLIER, 2018, p.18)

Como pioneiro do romance folhetinesco, temos Eugene Sue, autor de sucessos como *Mistérios de Paris e O judeu errante*. Como diz Calvacanti (2005), Sue buscou combinar a ficção com fatos reais. Tentou satisfazer o gosto do leitor consumidor criando obras de imaginação e de intrigas que o distraísse, deixando as histórias divertidas e variadas, sem fugir, contudo, da veracidade dos fatos. As narrativas de Eugene Sue tinham como base aquilo que o leitor já acompanhava nos jornais e revistas. Nesse sentido, o “mais do mesmo”, o “lugar-comum” se tornou característica marcante desse gênero, sem nenhum traço de originalidade literária, o que atendia a todo tipo de leitor, dos mais aos menos avisados, no que tange ao literário.

Agora, concernente à forma que era transmitido, o folhetim⁴ ganhou o espaço de uma parte do jornal no qual eram publicadas críticas literárias, receitas culinárias, críticas de peças e de livros, pequenos textos em geral e diversos outros tópicos, compondo, assim, um “rodapé” do jornal.

O folhetim é, desde o seu nascimento, o romance publicado no rodapé dos jornais, por sua vez, vendidos a preços baixos e com grande tiragem, sofrendo grande influência da produção jornalística voltada para o gosto do público urbano. (CAVALCANTI, 2005, p.64)

Ainda, vale ressaltar que em 1836 Émile de Girardin, editor do jornal francês *La Presse*, começou a publicar trechos adaptados de romances, que já haviam sido publicados em

⁴ A palavra “folhetim” tem origem no francês feuilleton, que por sua vez vem de feuille (HOUAISS, 2009), que significa pequena folha (feuille).

formato de livros. O primeiro a inaugurar esse espaço foi Balzac, com um romance chamado *La vieille fille* (“A velha moça”) e foi publicado em doze episódios. Em cada nova edição do jornal havia um gancho⁵, o qual seria complementado por um novo trecho na edição posterior. Segundo Muniz Sodré, o *La Presse* simboliza a imprensa industrializada francesa do século XIX, pelo uso mais racional da publicidade e de técnicas avançadas de impressão (1985, p.10)

Como resultado, o folhetim tornou-se uma das principais formas de entretenimento literário de classe popular durante a Revolução Industrial. Logo esse modelo permeou e marcou todas as obras literárias voltadas ao consumo de massa e se tornou um dos maiores motores da edição contemporânea. Assim, nesse contexto surgiram diferentes abordagens críticas da produção literária, caracterizando aquilo que era “literatura culta” e “literatura de massa”, esta última sendo sinônimo para “folhetim”; todavia é interessante notar o impacto que esse gênero teve na literatura, de modo que reverberou, passando pelas radionovelas, telenovelas e mais atualmente aos filmes e séries, aclamados mundialmente.

2.2.2 O Folhetim no Brasil

No Brasil, a importância do gênero foi frisada por Justiniano José da Rocha, quando, no ano de 1836, lançou o *Chronista*, além de textos emprestados da literatura estrangeira. Maria Ramicelli (2015) comenta que tais empréstimos eram necessários, visto que o Brasil ainda não tinha um fluxo de produção satisfatório que suprisse a demanda da imprensa periódica. “Assim, esse espaço de entretenimento no periódico instala-se no Brasil com uma função diferencial: intermediar o contato dos brasileiros com literatura brasileira”. (RAMICELLI, 2015, p.84).

Em 1838, o gênero tornou-se ainda mais relevante e fundamental no *Jornal do Comércio*, quando esse passou a importar da França os romances serializados que lá, quando publicados, se garantiam, traziam retorno; o mesmo poderia ocorrer em terras brasileiras. Em 4 de janeiro de 1839, o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro fez sua primeira aparição no gênero com a publicação do romance seriado “*Edmundo e sua prima*”, de Paul de Kock. A

⁵ Atualmente, como herança deixada pelo folhetim, temos o *Cliffhanger*. Em tradução livre seria algo como “à beira do abismo”, é um recurso muito utilizado por filmes, séries e novelas. Quando o personagem está em uma situação impossível de ser resolvida, ou ele está para morrer, ou uma revelação que está para acontecer, aquela narrativa é interrompida para que o telespectador acompanhe o desfecho ou continuação no próximo episódio/capítulo. Fonte: <https://www.nerdmaldito.com/2014/12/voce-sabe-o-que-e-cliffhanger-talvez.html>

primeira publicação, no entanto, aconteceu com a tradução de *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas (SALES, 2007, p.45) ⁶

Yasmin Nadaf (2009) explica que nas duas primeiras décadas que se seguiram, o folhetim consistia quase inteiramente em traduções do folhetim clássico, contos e romances franceses tradicionais. Segundo a pesquisadora, quando as obras acabavam de sair na imprensa francesa, a republicação na imprensa brasileira do Segundo Império era simultânea.

No Brasil, o gosto pela leitura de romances veio antes do surgimento de uma produção romanesca nacional. Difundi-se aqui, o gosto pela leitura de romances europeus, principalmente os franceses, ganhando um público maior, justamente pelo interesse comercial de editores e autores, que viam na ampliação de vendagem, maiores possibilidades de faturamento. (CAVALCANTI, 2005, p.65)

Nesse sentido, é importante ressaltar que no Brasil do século XIX, os romances eram acessíveis a poucos. Aos leitores, o preço dos livros era proibitivo. Aos escritores, era muito difícil publicar uma obra – o país quase não tinha imprensa, a publicação tinha normalmente de ser feita na Europa. Então o folhetim democratizou o acesso à literatura e serviu de estímulo para que muitos escrevessem, uma vez que lhes dava a possibilidade de publicação.

Com essas publicações diárias, esse tipo de entretenimento caiu no gosto do público. Como consequência positiva, os periódicos apareceram como um dos meios de formação do público leitor, através de textos informativos, noticiosos e literários. Assim, tendo como “marco zero” o Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, o folhetim se espalhou para os demais jornais da capital, estendendo-se para a imprensa de outras províncias do país (NADAF, 2009. p.124).

O folhetim veio com uma proposta inovadora, tornando seu enredo melodramático, divertido e atraente. Segundo Leonardo Mendes (2011), é importante que o Folhetim seja pensado além de um gênero, seja pensado como um lugar de inovação e experimentação da imprensa diária. Afinal de contas, nas palavras de Marlyse Meyer, esse espaço seria um “vale-tudo” “nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza [...]; nele se criticam as últimas peças, os livros recém-lançados” (MEYER 1996: 57-58). Em suma, o pé de página acabou por configurar-se como um “espaço de liberdade e recreação”, criando no leitor o hábito de abrir o jornal e procurar o folhetim. (Idem: 58).

Com todo esse plano de fundo, conseguimos compreender as possíveis razões de Azevedo ter publicado *A mortalha de Alzira* em folhetim e o grande sucesso alcançado. A

⁶ Marlyse Meyer, referência para os pesquisadores de folhetim, também acusa esse ano como marco do gênero nos jornais brasileiros (MEYER 1996: 60 in ESTEVES 2003)

obra foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 13 de fevereiro a 24 de março de 1891. Na publicação periódica, a obra era assinada por Victor Leal, pseudônimo usado não só por Aluísio Azevedo, mas também por outros escritores como Olavo Bilac, Pardal Mallet, Coelho Neto, para publicar romances mais ao gosto popular.

Não é de se estranhar Azevedo recorrer a Victor Leal para a publicação d'*A mortalha*. Como apontado por Esteves (2003), o hábito de assinar textos com pseudônimos era muito comum no século XIX, e servia a diversos propósitos. Um deles era poder escrever literatura “de segunda” sem comprometer o idealismo de um trabalho dedicado à literatura “de primeira”. Aluísio Azevedo é talvez o exemplo mais flagrante, mas a maioria de nossos escritores valeu-se de pseudônimos (Cf. BROCA 1991: 158-160).

Décio de Mello explica que Aluísio Azevedo, em seu *processo de composição*, primeiramente escreve romances para o seu leitor de jornal e depois, num processo de lapidação (adequação), de acabamento, transforma esse seu romance seriado em publicação em livro, criando acentuadas diferenças entre esses dois processos; isso pode ser também devido à sugestão de diferentes tipos de leitores esperados e imaginados pelo escritor nos diferentes meios.

O fato de um romance ser publicado em jornal dá a esse romance dinamismo e maior atualização junto ao leitor. Mello ressalta que ao ler um texto no jornal, é fundamental lembrar que esse texto está inserido num contexto: o jornal e a sociedade que nele e dele é exalada. Assim, o leitor dos "folhetins" dos jornais da época era muito parecido com o ouvinte das novelas radiofônicas dos nossos dias. (CASTELLO, 1953, p.443)

Azevedo teve uma grata surpresa, pois, como aponta Baltor (2017), *A mortalha de Alzira* foi o seu maior sucesso no formato folhetim e o romance mais vendido em suas primeiras edições (edições que saíram em tempo recorde). Vale lembrar que a primeira publicação em volume é de 1893, dois anos depois do lançamento em folhetim e a segunda edição já data de 1895, apenas dois anos depois, atingindo o décimo milheiro, marca absolutamente recorde para a época (p.872). Corrobora Niels (2019):

De fato, as tiragens de ambas as edições impressionam bastante para a época. A primeira edição, de 1894, contou com mil exemplares enquanto a segunda, de 1895, teve uma tiragem de dez mil exemplares, segundo dados levantados por Lainister de Oliveira Esteves (ESTEVEES, 2014, p. 5). Um aumento de 900% no número de exemplares de um ano para o outro é um forte indício de que **o romance fora um sucesso de vendas**. (NIELS, 2019, p.66)

Seja pelo caráter folhetinesco, seja pelo pornográfico, as duas obras escolhidas para o presente trabalho compartilham muito mais que o grandioso sucesso que tiveram em sua

época. Continuaremos a observar tais questões para compreender como o gótico se entrelaça nesse contexto brasileiro.

2.3 Naturalismo e Gótico

Aluísio Azevedo, como se sabe, é apontado pelas histórias literárias e pelos manuais didáticos como o iniciador do movimento literário realista brasileiro, ao lado de Machado de Assis. Os romances: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado, e *O Mulato* (1881), de Azevedo, teriam sido, portanto, o marco zero do real-naturalismo no Brasil (CASTELLO, 1953; NIELS, 2020)

Segundo Afrânio Coutinho (1996), o Naturalismo é uma espécie de Realismo acrescidos de certos elementos que o distinguem e tornam inconfundíveis sua fisionomia em relação a ele. É o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de viés científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade.

Ele acrescenta também a semântica da palavra ao dizer que natural + ismo, em filosofia, significa a doutrina para a qual na realidade nada tem um significado supernatural e, portanto, as leis científicas, e não as concepções teológicas da natureza, é que possuem explicações válidas; no âmbito literário, é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens.

Silva (2018) complementa que o naturalismo, como todas as escolas literárias, tinha como projeto estético-ideológico:

a busca por representar o comportamento humano e social, com particular interesse pelos tipos socialmente marginalizados, a partir de conceitos e ideias tomadas de empréstimo, principalmente, ao positivismo, ao determinismo materialista e às Ciências naturais, em função dos quais **o homem era visto como produto direto de suas condições biológicas e sociais, logo, seu caráter e conduta estariam sob a influência incontornável do meio, da raça e da hereditariedade.** (SILVA, p.276, grifo nosso)

No âmbito da crítica literária, o termo passou a ser utilizado por volta dos anos 1850, na França, recebendo posição definitiva em 1880 com Émile-Édouard-Charles-Antoine Zola, mas conhecido como Émile Zola, e seu grupo, que passou a utilizar o termo nas *Soirées de*

*Médan*⁷, tendo influência e se expandindo pelo mundo. Zola também se dedicou a elaborar criticamente o conceito de “romance experimental” para se referir à literatura naturalista.

“O romance experimental (...) substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo do homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pela influência do meio”. Assim ficou estabelecido, como teoria dominante da literatura naturalista, o determinismo, para o qual “as deliberações morais são determinadas ou são o resultado direto das condições psicológicas e outras” de natureza física. O homem nada é senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social. (COUTINHO, 1996, p. 11,12)

Assim, temas recorrentes no naturalismo são: sexo, crimes, fome e decadência da sociedade, as chamadas “perversões morais” (incesto, zoofilia, necrofilia, entre outros), quaisquer desvios da norma, que eram entendidos como patologias pelas concepções científicas da época. Esses temas se adequavam à proposta literária desse movimento, representando a marginalidade e animalidade humana, trazendo à cena, normalmente, personagens das classes sociais menos privilegiadas. Cada um desses temas, vale ressaltar, estão presentes nas obras estudadas neste trabalho.

No Brasil, conforme ressalta Alan Flor (2015), o naturalismo não era um movimento estético-literário pronto e acabado, com preceitos precisos e bem delimitados, assim como é bem observado nos compêndios de história da literatura brasileira. Segundo os críticos, o Naturalismo foi defendido mais para ser instituído como um movimento pós- e antirromântico. Nesse sentido, de um lado, havia os defensores, os próprios romancistas, que se esforçavam para defender e promover o naturalismo no Brasil. Do outro, havia os detratores, os críticos literários, que não desculparam as obscenidades e a linguagem considerada inadequada nas obras de cunho naturalista. Leonardo Mendes (2019, p. 72) diz que

Na historiografia tradicional e nos livros que ainda formam leitores e professores de literatura no Brasil, o naturalismo ocupa uma posição rebaixada. Ele aparece como uma literatura do intervalo, situada entre duas estéticas consideradas mais autênticas, e, por isso, mais valorizadas e estudadas: o romantismo e o modernismo.

Para Sílvio Romero (1978), o naturalismo não obteve êxito no Brasil, pois aos adeptos desse movimento estético-literário não cabe o mérito da fundação da doutrina, assim como a imitação do modelo estrangeiro não foi feita de maneira habilidosa. Corroborando essa

⁷ Obra considerada um manifesto do naturalismo; o seu título ficou a dever-se à casa (de Médan) em que Zola acolhia os seus amigos. É composta por seis novelas: L'Attaque du moulin, de Zola, Boule-de-Suif, de Guy de Maupassant, Sac au dos, de Joris-Karl Huysmans, La Saignée, de Henry Céard, L'Affaire du grand sept, de Léon Hennique e Après la bataille, de Paul Alexis. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$les-soirees-de-medan](https://www.infopedia.pt/$les-soirees-de-medan)

perspectiva, Carmem Urioste (2007) diz que Joaquim Maria Machado de Assis também tecia duras críticas ao naturalismo:

Machado señaló cuatro argumentos en contra del naturalismo: en primer lugar, el naturalismo sólo se preocupaba de la parte física del hombre, es decir de los sentidos; a continuación, indicaba la predilección del movimiento literario por los ambientes viciosos en los cuales las clases bajas aparecían ejecutando sus delitos instintivos; en tercer lugar, el naturalismo únicamente realizaba descripciones de casos excepcionales y patológicos, sobre todo en el área sexual; y, por último, las novelas naturalistas eran vistas como auténticas corruptoras de las costumbres sociales. (URIOSTE, 2007, p.1)

Ou seja, no geral, a crítica brasileira trata o romance naturalista produzido em terras nacionais como uma transposição direta e acrítica, mas sempre atrasada do método literário de Émile Zola, e como resultado da influência de uma parte da obra de Eça de Queirós, como *O crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, podendo citar até *Os Maias* (CASTELLO, 1953, p.21).

Pensando no contexto naturalista, como Aluísio Azevedo conseguiu, supostamente, inserir nuances do gótico nas obras que motivaram este trabalho? Para compreender tal questão, é necessário saber o que intersecciona o Naturalismo ao Gótico.

Vimos brevemente no primeiro capítulo que a origem da palavra ‘gótico’ remete, segundo Cid Vale (2006), etimologicamente a *Gaut*, um dos muitos nomes de Odin – principal deus da mitologia nórdica, responsável por grandes batalhas e tempestades, ligado as artes mágicas e poéticas, que era cultuado pelo povo *Gutar*. Entretanto, tal palavra abrange um campo semântico maior. Ele foi utilizado, na Renascença, para designar o estilo arquitetônico medieval (com arcobotantes, arcos e abóbodas ogivais, formas esguias e grandes vitrais) considerado, à época, “bárbaro”, monstruoso e sem refinamento artístico, em oposição aos padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica (SENA, 2017; HOUAISS, 2009).

Na segunda metade do século XVIII, a literatura inglesa apresentava o estilo literário gótico. Naquele período, entretanto, a sociedade vivia uma transformação de ideias, uma vez que o Iluminismo estava em ascensão (SILVA, 2011). Na Revolução Francesa, “gótico” foi utilizado, na Inglaterra, como insulto por intelectuais conservadores que “acusavam os pensadores revolucionários de liberar forças incontrolláveis e monstruosas – horrificamente góticas por natureza” (STEVENS, 2000, p. 18). Por fim, no que tange ao literário, diz-se “de ou gênero de prosa ficcional que envolve mistério e terror, ambientes lúgubres, como castelos arruinados, passagens secretas etc., fantasmas e entidades sobrenaturais (HOUAISS, 2009).

O gótico são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes,

normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados. (ROSSI, 2008, p.55)

O marco zero, se assim podemos dizer, da ficção gótica é, consensualmente, a publicação de *The Castle of Otranto*, em 1764, de autoria de Horace Walpole (1717 – 1797) e que trazia em sua segunda edição o subtítulo *A Gothic Story*, o que tornou sinônimo das histórias de terror. Narra a história de Manfred, senhor do castelo, e sua família. A narrativa começa no dia do casamento de seu doentio filho Conrad com a princesa Isabella. Pouco antes do casamento, porém, Conrad é esmagado e morto por um elmo gigante que cai do alto. O evento inexplicável é particularmente agourento à luz de uma antiga profecia de que "o castelo e o título de senhor de Otranto deixariam de pertencer à atual família se o proprietário real se tornasse grande demais para habitá-lo". Manfred, temendo que a morte de Conrad sinalizasse o início do fim de sua linhagem, resolve evitar a destruição casando-se, ele próprio, com Isabella e se divorciando da atual esposa Hippolita, que não conseguiu lhe dar um herdeiro adequado.

Em 1764, com a publicação de *The Castle of Otranto*, seus temas e motivos foram difundidos: ligação com o sobrenatural, a presença de paisagens arcaicas, o castelo onde acontecem os horrores, labirintos, quadros que se animam e paisagens desoladas. Assim, essa obra de Horace Walpole contribuiu para cristalizar as estruturas utilizadas nas obras góticas posteriores e que permanecem até hoje na literatura fantástica originária da literatura de terror e recuperadas por vários autores. (ALMEIDA, 2008, p.12)

Nesse sentido, poderíamos compreender, a princípio, que características como o horror, o terror e o estranho seriam elementos fundamentais para designar uma obra como gótica. Entretanto, para os estudiosos que se aprofundam nesse assunto, há outros desmembramentos que podem determinar uma obra como parte do gótico.

Genericamente e de modo comum, convencionou-se chamar de gótica toda literatura que trazia em seu enredo temas ou motivos ligados ao sobrenatural, ao sombrio, ao grotesco, à crueldade, ao bizarro etc. Essa designação vem sendo utilizada, ainda, até os dias de hoje. O fato é que, ao se debruçar sobre a teoria desse gênero mais profundamente, percebe-se que nem toda história que pareça gótica genuinamente o seja. (MENON, 2007, p.27)

Nesta pesquisa, principalmente com as duas obras que compõem o corpus do trabalho, nos interessa pensar a literatura gótica por duas perspectivas principais: (1) em que o medo, a loucura, a devassidão sexual e a deformação do corpo fazem parte da trama. Outros temas como o uso do imaginário sobrenatural (fantasmas, demônios, monstros, espectros); o uso das reflexões sobre o poder (o papel da mulher e a sexualidade) e os aspectos religiosos (catolicismo e protestantismo) Botting (1999); (2) o gótico como uma visão de mundo

moderna não limitada nem a tempo e espaço específico. Segundo Marina Sena (2017), estudiosa do gótico-naturalismo, o Gótico seria um fenômeno transhistórico – ou, ao menos, permeia toda a história moderna ocidental. Seria uma faceta da natureza humana que dá origem a uma vasta variedade de formas artísticas através das épocas. (2017, p.38)

A pesquisadora, fundamentada nas reflexões de David Stevens (2000), comenta que tal proposta se caracterizaria por conter uma compreensão negativa e sombria do mundo moderno. Segundo a pesquisa, a visão de mundo gótica não se revela entusiasta de novos tempos, não acredita numa suposta bondade natural do ser humano, tampouco na redenção divina, e não está interessada nos padrões de arte clássica, baseados nos ideais de beleza, harmonia e perfeição.

Análogo a esse pensamento, Maria Conceição Monteiro (2004) diz que as narrativas são condicionadas pelo contexto social de modo que o discurso que permeia o gótico é voltado para as ansiedades do século XVIII. Nesse sentido, algumas características-chave poderiam ser elencadas: i) a relação fantasmagórica das personagens com o passado; ii) o gosto por excentricidades e pelo sobrenatural; iii) o aprofundamento na psicologia das personagens, sobretudo no que concerne a questões relacionadas à sexualidade; iv) a caracterização de personagens como monstrosidades, por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias; v) a produção do medo como efeito estético, em contextos discursivos que focam muito mais o lado emocional do que o racional (de personagens e leitores); vi) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; VII) a estratégia narrativa da “moldura”, com a exploração labiríntica de tramas dentro de tramas; VIII) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental (STEVENS, 2000; FRANÇA, 2015; ANDRADE, 2016; SENA, 2017).

Além dos elementos supracitados, que são cruciais, Sena (2017) elenca outros que, finalmente, nos leva a compreender como Naturalismo e gótico estão conectados:

(ii) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental; (iii) a produção do medo como efeito estético; [...] (vi) a desconfiança em relação ao discurso da razão, seja ele iluminista ou positivista (SENA, p.39)

Dessas características, **muitas indicam intersecções com a estrutura romântica, ou folhetinesca, presente na prosa de Aluísio**, conforme demonstramos na seção anterior. Entre elas: a relação fantasmagórica com o passado, o aprofundamento na psicologia das personagens, a presença de personagens monstruosas por consequência de psicopatologias, a produção do medo como efeito estético explorando o lado emocional de personagens e leitores, a utilização de narrativas encadeadas e labirínticas (idem, 2017, p.5, grifo nosso)

Analogamente, as obras *O homem e A mortalha de Alzira* possuem as características da ideologia naturalista, que muito se aproximam da visão de mundo gótica. Assim, a frequente presença de um médico como autoridade moral ou intelectual, a temática da histeria feminina (SÜSSEKIND, 1984), o meio e a hereditariedade como elementos formadores de caráter e o anticlericalismo seriam pontes para essa relação (SENA, 2015; 2017).

A questão do determinismo social, como abordado nos estudos sobre o gótico-naturalismo de Sena (2015; 2017; 2019), que orienta a perspectiva dos romances, além dos destaques dados às patologias e aos “vícios” humanos, estariam relacionados a um pessimismo naturalista (CANDIDO, 1991; PEREIRA, 1988; SODRÉ, 1965), fruto de uma visão da sociedade como sendo injusta e hipócrita, e composta por indivíduos essencialmente maus. Ou seja, o “[...] meio e raça eram conceitos que correspondiam a problemas reais e a obsessões profundas, pesando nas concepções dos intelectuais e constituindo uma força impositiva em virtude das teorias científicas do momento, tão questionáveis na perspectiva de hoje” (CANDIDO, 1991, p. 128).

Dessa maneira, para a pesquisadora, a utilização da estética gótica é bastante evidente quando, por exemplo, o autor descreve casos de patologias que quase sempre desencadeiam algum tipo de comportamento monstruoso por parte da personagem afetada. Ao justificar racionalmente os atos monstruosos, descrevendo-os ou como consequências da fisiologia humana, ou como resultados da influência do meio e do momento histórico, naturalizam-se as causas e consequências dos então chamados “desvios morais”, como o incesto, adultério, assassinato, entre outros.

2.4 As narrativas em questão

2.4.1 A mortalha de Alzira – o padre que deixa sua batina

O tema de um padre que se apaixona perdidamente por uma mulher e começa a questionar as regras impostas pela vida religiosa já se tornou um arco bastante explorado na literatura e as mídias atuais continuam se aproveitando desse clichê em filmes, séries e novelas, a exemplo de *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz e *O padre e a moça* (1965), baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade.

Para Edlene Oliveira Silva (2010), o celibato é o pilar identitário para a Igreja, mas para grande parte dos padres do mundo, ser casto de forma obrigatória traz sérios conflitos e questionamentos no que diz respeito à relação que se estabelece entre a abstinência sexual e a vocação sacerdotal. Essa norma da Igreja Católica, sobretudo atualmente, vem sendo questionada pelos próprios sacerdotes, haja vista os diversos casos de padres que quebraram e quebram esse voto sacerdotal, para contrair o matrimônio ou ainda para manter relações sexuais durante o sacerdócio. Ainda segundo a pesquisadora, o celibato obrigatório foi afirmado e reafirmado como regra indissolúvel nos concílios tridentinos dos anos (1545-1563), o que não impediu os sacerdotes de continuarem a coabitar com suas mulheres e mantendo relações sexuais. No entanto, essa interdição formal continuou sendo reafirmada nos inúmeros concílios subsequentes, mantendo-se intocável até os dias de hoje. A castidade como exigência de voto é praticada somente no catolicismo romano. Em outras culturas, como a mulçumana, judaica e protestante, os sacerdotes são orientados e ainda estimulados à prática do casamento como forma de assumirem suas funções religiosas perante a comunidade de maneira mais adequada.

A mortalha de Alzira, romance que teve como base *A morta apaixonada* (1836), de Théophile Gautier (1857) (MÉRIAN, 1988, p.471), acompanha a história de Ângelo, jovem que estava no seminário, se preparando para assumir a vida religiosa como padre. Foi criado e educado nos valores do cristianismo desde bebê por outro padre, frei Ozéas. Seu aprendizado ocorreu dentro das paredes de um mosteiro, a fim de que não se contaminasse com a vida mundana, tornando-se, dessa forma, uma pessoa santa. Cabe ressaltar aqui que Aluísio Azevedo transportou a narrativa para a França do século XVIII, no reinado de Luís XV, nos apresentando uma voz narrativa satírica e em tom bisbilhoteiro e íntimo de “fofoca” (FANINI, 2007; TRINDADE, 2019). Nesse sentido, a obra pode ser interpretada como uma paródia da obra de Gautier, com cenas e diálogos exagerados. Entretanto, nesta dissertação procuramos não seguir essa visão no que tange às hipóteses e análises das passagens da narrativa.

Como visto anteriormente, Azevedo via em suas obras um veículo para criticar a Igreja, revelando suas obscuridades (FANINI, 2003, 2007; PIETROBOM, 2012). Dessa forma, a questão do celibato clerical e suas consequências para o indivíduo constituem um dos pontos centrais abordados pelo ficcionista (PIETROBOM, 2012).

A mortalha de Alzira é uma obra em que a ciência médica (sobretudo a questão do histerismo), o discurso bíblico, o mito da caverna, **o discurso religioso** e a cultura importada **são alvos de dessacralização**. Embora a narrativa não se passe no Brasil

e no século XIX, a polêmica instaurada nos coloca em contato com o tempo do escritor (FANINI, 2007, p.33, grifo nosso)

Cercear a liberdade de Ângelo quanto às novidades do mundo não era à toa. Frei Ozéas, na verdade, queria redimir-se de seus pecados, visto que outrora ele levava a vida de modo desregrado perante às leis de sua religião: “Dotado de temperamento bastante sensual para arrastá-lo, e sem força na sua fé para poder resistir à corrente de perdições desse tempo ele (...) arrastou a batina pelos antros mais escorregadios do jogo, da embriaguez e da prostituição”. (AZEVEDO, 1902, p.18)

Assim, na tentativa de criar um ser sem máculas, imagem perfeita daquilo que ele, Ozéas, gostaria de ter sido, enseja ao rapaz exageros ao longo de sua criação. Como forma de protegê-lo do mundo e de suas concupiscências, o frei encerra o jovem Ângelo numa cela escura, sem contato com a luz do sol, imerso em um universo de leituras que compreendia unicamente leituras e práticas sacras e cristãs, numa alusão ao livro dos Gálatas 5:17: “Porque a carne cobiça contra o Espírito, e o Espírito contra a carne; e estes opõem-se um ao outro, para que não façais o que quereis. ”

O lugar em que o venerando religioso acabava de penetrar, era uma triste cela, sombria e espaçosa, com uma janela gradeada e fechada, e apenas frouxamente esclarecida por uma claraboia do teto. As paredes, nuas de alto a baixo, tinham uma côr sinistra de osso velho. Em uma delas havia um grande nicho com a imagem da Virgem da Conceição, quase de tamanho natural; a um dos cantos, uma negra estante tôscamente feita, pejada de grossos alfarrábios amarelecidos pelo tempo; no centro, uma mesa de madeira escura com um breviário em cima, ao lado de uma candeia de azeite, um pedaço de pão duro e um cilício cru; junto à mesa, um banco de pau (AZEVEDO, 1902, p.06)

Ângelo, segundo Ozéas, deveria ser o Messias, convocado a salvar a França imersa na corrupção moral, visto Paris estar semelhante à Sodoma e Gomorra⁸:

As máscaras de hipocrisia que escondiam a corrupção da corte de Luís XIV, caíram com a morte desse príncipe. Os fidalgos e cortesãs pareciam impacientes por sair da forçada e falsa compostura, em que se mantinham durante a velhice devota do Rei Sol.

Até aí fingiu-se ainda; daí em diante ninguém mais procurou ocultar os seus vícios. A ferocidade e a perfídia dos tempos bárbaros, os crimes do feudalismo, todos os erros, todos os abusos e todos os desregramentos de um governo cínico e perverso e de uma magistratura e uma jurisprudência feitas de ignomínia e adulação, eis do que se compunham os costumes desse infeliz começo de século.

⁸ Sodoma e Gomorra (em hebraico: סֹדֹם; romaniz.: Sodom; em hebraico: עֵמֹרָה; romaniz.: Amorah) são, de acordo com a Bíblia, duas cidades que teriam sido destruídas por Deus com fogo e/ou enxofre caídos do céu. Segundo o relato bíblico (Gênesis 18: e Gênesis 19:), as cidades e seus habitantes foram destruídos por Deus devido a seus pecados e à prática de atos contrários à moral dos antigos israelitas, dentre os quais a tentativa de estupro a dois anjos do Senhor.

A administração da polícia criava e dirigia **casas de jogo e casas de prostituição**. Paris era policiado por malfeitores, vestidos de farda. Só uma cousa divertia o público: —a crápula. Mas o que caracterizava particularmente essa época, era o dourado verniz de elegância, com que o escol da sociedade de então disfarçava a **libertinagem mais desenfreada e brutal**. (AZEVEDO, 1902, p. 8,9, grifo nosso).

Contudo, todos os esforços realizados ao longo dos vinte anos só surtiram efeito enquanto ele estava enclausurado, sem nenhum contato como ambiente externo. No momento em que ele é chamado para substituir o padre La Rose no sermão de Quinta-feira Santa, Paris inteira se surpreende com o discurso puro do jovem seminarista, o que faz Ângelo se tornar assunto em todos os lugares nos dias subsequentes. Alzira, mulher da nobreza e cortesã⁹, toma conhecimento desta figura singular, descrita como “pálido e meigo seminarista, que vinha, da sombra silenciosa de um pobre mosteiro, abalar o coração e toda a corte de Luís XV”(1902, p.13). A descrição de Ângelo feita pelo Dr. Cobalt, amigo íntimo de Alzira, despertou a curiosidade na cortesã, principalmente ao saber que se tratava de um homem puro e virginal. Alzira decide então ir ao próximo sermão que será proferido por Ângelo, acompanhada de seu amigo Dr. Cobalt.

No segundo sermão, enquanto erguia olhar fitando o céu, é, quase que instantaneamente, seduzido pelo olhar de Alzira. Após esse episódio, Ângelo começa a experimentar as vontades carnisais, o desejo sexual tornar-se-á incontrolável e dominador. A partir disso, se estabelece o conflito, onde há a luta entre o santo sacerdote e o homem devasso, a dualidade entre o sagrado e o profano. Com isso, Ozéas, presentindo a perdição do jovem por causa da mulher, alertou-o para o grande perigo que uma vida fora do sacerdócio poderia lhe causar:

—E se, apesar de tudo, encontrares alguma mulher, que te leve a sonhar estranhas venturas. . . bate com os punhos cerrados contra o peito, dilacera as tuas carnes com as unhas até sangrares de todo o veneno da tua mocidade! Esmaga, à força de penitência, toda a animalidade que em ti exista! aperta os teus sentidos dentro do voto de ferro da tua castidade, até lhes espremeres toda a seiva vital! Fecha-te, enfim, dentro do teu voto de castidade, como se te fechasse dentro de um túmulo! (AZEVEDO, 1902, p. 23)

Como forma de afastá-lo das tentações, Ozéas leva seu filho para Monteli, para se tornar o novo pároco da cidade, pois o padre havia falecido de uma congestão. Depois de seis meses decorridos, Ângelo é chamado para realizar a extrema-unção em uma enferma; é nesse episódio que o sobrenatural acontece.

⁹ As cortesãs eram mulheres de rara beleza, ricas e que tinham como profissão a prostituição. Possuíam, apesar de sua índole, influência sobre os homens da sociedade (PIETROBOM, 2012, p.48).

Ele ergueu-se, a embuçada segurou-lhe as mãos, cobrindo-as de beijos apaixonados. Ângelo quis fugir. Ela, com um gesto rápido, rejeitou o véu que lhe reбуçava as formas, e ali, no sagrado retiro daquela pobre capela de aldeia, surgiu a perigosa Alzira, a terrível condessa de gelo, mais pálida e mais sedutora do que nunca, assim humilde e triste sob a dura violência daquelas queixas de amor. (AZEVEDO, 1902, p. 118,119)

É a partir desse encontro que a segunda parte da história se inicia, em que Alzira passa a visitá-lo em sonho. Essa nova aventura incita Ângelo a querer dormir cada vez mais cedo para se encontrar com o seu amor almejado, visto que jurou amor eterno no instante em que declarou sua grande paixão pela morta.

Assim, como foi dito, *A mortalha de Alzira* é dividida em duas partes: na primeira, acompanhamos a vida de Ângelo na religião, com sua espiritualidade e como, gradualmente, ele passa a questionar sua fé, se revoltando contra Deus ao ficar perdidamente apaixonado por Alzira; na segunda, onde se encontram mais elementos do gótico, vemos as aventuras de Ângelo e Alzira no plano dos sonhos, o vampirismo emergindo, bem como a queda e o trágico fim do padre.

2.4.2 O homem – a obsessão que leva à loucura

Não há um salto entre o louco e o homem normal. Os limites entre o louco e o homem de gênio [...] tornam-se muito flexíveis. A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. (CESARANI, 2006, p. 83)

A trama nos apresenta a vida da jovem Madalena, carinhosamente chamada pelo pai – o conselheiro Pinto Marques – de Magdá. O romance descreve-a como uma moça bonita que aguarda o pedido de casamento de Fernando, seu amigo de infância e afilhado de seu pai. Quando viúvo, logo após o nascimento da filha, o conselheiro consegue criá-la com a ajuda de sua irmã, Camila, beata, deveras apegada às práticas católicas, às confissões e promessas, e, como diz Iza Quelhas (2019) “com orações e gestos repetidos, como um teatro sem sentido” (p. 298). Certa vez, em uma conversa, Pinto Marques revela que Fernando não é somente seu afilhado, mas também seu filho, concebido fora dos laços matrimoniais.

Com efeito, confessou, havia já bastante tempo que sentia pela filha do seu padrinho muito mais do que simples amizade. E toda a sua ambição, todo o seu desejo, era vir a desposá-la logo que se formasse; tanto assim que tencionava, mal concluísse os estudos, pedi-la em casamento.

- Isto é impossível!
 - Impossível? Interrogou o rapaz erguendo os olhos para o Conselheiro. – Impossível, como?
 O velho fez um gesto de resignação e acrescentou em voz sumida:
 - Magdá é tua irmã.
 - Minha irmã...?
 Houve um constrangimento entre os dois. No fim de alguns segundos, o Conselheiro declarou que não tencionava fazer tão cedo semelhante revelação, e que nem faria se a isso o não obrigassem as circunstâncias. (AZEVEDO, 2013, p.20)

Tal revelação causa uma profunda tristeza em Fernando, provocando seu distanciamento de Magdá e a conseqüente decisão de partir para Europa definitivamente após se formar. Madalena percebe a indiferença de Fernando para com ela, mas atribui tal comportamento às preocupações com a formatura; qual não é sua surpresa quando o rapaz conclui seus estudos e anuncia sua viagem sem retorno. Com isso, Madalena passa a sofrer com a depressão de não ter o seu amado consigo. Pouco tempo depois desse episódio, Fernando morre de problemas pulmonares. Assim, situações de descontrole, tremores e palpitações passam a ser frequentes no cotidiano da moça. Caleiro (2018) comenta que “aos poucos o perfil da jovem despreocupada desaparece e dá lugar ao perfil de mulher com sentimentos que contrariam a inocência e a alegria da jovem protagonista apresentada no início da obra.”

Com toda essa problemática na vida de Magdá – mudanças bruscas de humor e comportamento - seu pai chama o Dr. Lobão, médico da família, para tentar procurar soluções. Cabe ressaltar que ela não tinha muita simpatia ao doutor:

Ela sempre embirrara com o Dr. Lobão; tinha-lhe velha antipatia; achava-o sistematicamente grosseiro, rude, abusando da sua grande nomeada de primeiro cirurgião do Brasil, maltratando os seus doentes, cobrando-lhes um despropósito pelas visitas, a ponto de fazer supor que metia na conta as descomposturas que lhes passava. (AZEVEDO, 2013, p. 36)

Após algumas visitas, o médico diagnostica a filha do conselheiro com uma espécie de abalo nervoso, trazendo a seguinte recomendação: “não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Noto-lhe perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada pode interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria” (AZEVEDO, 2013, p. 36). Seu pai, buscando pretendentes para acalmar os terríveis episódios que sua filha passava, não conseguia fazê-la se interessar por ninguém. E Dr. Lobão sempre alertando que Magdá deveria se casar: “é o diabo. Essa menina, já devia ter se casado” (AZEVEDO, 2013, p. 46).

E explicava ao pai que ele não sabia o que eram os temperamentos impressionáveis, eram terríveis e violentos quando contrariado. Assustado, o Conselheiro pergunta o que deve

fazer, o médico responde que o pai deve casar a moça o quanto antes, “seja lá com quem for. O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se não lho permitem - dana” (AZEVEDO, 2013, p. 46).

O pai, aflito, diz que a filha acabara de sofrer um grande abalo com a morte de Fernando e, portanto, é melhor evitar “que esta impressão permaneça e que avulte e que degenerere em histeria”. Torna a afirmar que o casamento é indispensável para a cura da moça e avança no seu vaticínio: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito. Ela precisa de homem” (AZEVEDO, 2013, p. 47).

Com o agravamento de sua debilidade física e mental, seu pai é obrigado a se mudar com todos para uma chácara na Barra da Tijuca. O local fica defronte a uma pedreira, onde trabalha Luís, homem pela qual Magdá se apaixonará loucamente. A partir daí a moça passa a sonhar com Luís. Entretanto, num primeiro contato, ao se acidentar e ser salva por ele, Magdá sente nojo ao sentir sua pele tocar o corpo suado do trabalhador; esse afastamento se deve muito ao fato da questão de camadas sociais distintas e da criação conservadora que Magdá teve, muito comum à época.

Mal se pilhou no quarto, Magdá foi estraçalhando as roupas, como se as trouxera incendiadas; mas sentia também nos seus cabelos, no seu rosto, em toda ela, o mesmo cheiro de animal suado, o mesmo enjoativo bodum de carne crua. Parecia-lhe mais — que a sua própria transpiração já tresandava àquele mesmo fartum do mocó da pedreira.

— Diabo! diabo! diabo!

E os movimentos que fazia par sacar a camisa eram tão violentos, que ela parecia querer arrancar até a própria pele do corpo. (AZEVEDO, 2013, p. 76)

Ao fim dos sonhos, ela se martiriza por gostar da experiência. Então a trama passa mostrar essa dualidade de Magdá no mundo real, em que ela precisa atender os preceitos da religiosidade e no mundo dos sonhos, onde é livre para viver os prazeres com o homem de sua vida. O contexto da história é marcado por descrições minuciosas de cada cena, e uma linguagem simples, onde permite uma maior interação do leitor com a obra. E são nesses entremeios de realidade *versus* sonho que conseguimos notar as nuances do gótico, vampíricos especialmente, que veremos no subtópico a seguir.

O romance é encerrado quando Magdá envenena Luiz e sua esposa Rosinha, por achar que esta era amante de seu esposo; a protagonista acaba presa tanto no manicômio quanto nos seus sonhos.

2.5 O gótico n'*A mortalha* e n'*O homem*

Como mencionado anteriormente, pensar por uma perspectiva gótica é observar os elementos que caem no gosto decadente setecentista por coisas sombrias e/ou medievais (MONTEIRO, 2004, p.39) ou as ambiências e temáticas. Em *A mortalha de Alzira*, por mais que boa parte da trama se desenrole no plano do real (parte I), com os diálogos, dilemas e questões que envolvem a vida religiosa, quando a história conta as aventuras de Ângelo nos sonhos (parte II), o leitor passa a se questionar se realmente aquilo poderia acontecer. Dessa forma, poderíamos traçar duas hipóteses: (1) padre Ângelo, de fato, possuía alucinações e histerias conforme afirma o personagem Dr. Cobalt durante toda narrativa e (2) realmente Alzira voltou dos mortos para estar com o religioso durante a noite através dos sonhos.

No caso d'*O homem*, o caminho é semelhante. A construção da trama ocorre no cotidiano conhecido e aceitável para o leitor até o momento em que Magdá começa a sonhar com o trabalhador de pedreiras. Nesse sentido, os possíveis caminhos seriam estes: (1) Magdá estaria sofrendo de histeria pelo trauma de perder o grande amor de sua vida e ainda não ter experienciado o prazer do sexo (como defendido por Dr. Lobão), sendo internada em um hospício ao final por ter cometido um crime, e (2) de fato ela tinha esse arquétipo vampírico e vivenciou intensos momentos de prazer com Luís na Ilha do Segredo, além de ter um filho chamado Fernando.

A opção pela perspectiva gótica se deve ao fato da presença sobrenatural que paira ao longo da narrativa. Essa mistura de aspectos sobrenaturais com a realidade em que vivemos foi tópico de estudo do crítico Tzvetan Todorov (1981).

Segundo o autor, o fantástico está relacionado à hesitação de um personagem ou leitor frente a um acontecimento de aparência sobrenatural. É com essa hesitação que tal ser deve optar por um dos caminhos: ou considera que esse acontecimento é fruto de sua imaginação e as leis naturais seguem conforme são percebidas por nós, seres humanos, ou que o acontecimento ocorreu de fato e a realidade deixa de ser a que conhecemos e passa a ser uma realidade por leis até então desconhecidas.

Nesse sentido, “o gótico desafia a razão, através do fantástico, do maravilhoso” (MONTEIRO, 2004, p. 91). O gótico, como mencionado, não tem interesse em mostrar positividade e um mundo ideal, mas o sombrio, o negativo, a maldade. “A ficção gótica, desse modo, trabalha o silenciado, o invisível, o que se tornou ausente, subvertendo regras e convenções normativas, do ponto de vista social e literário.” (MONTEIRO, 2004, p.91).

Para aprofundar a leitura gótica nos romances, exploraremos a presença nas obras de Aluísio Azevedo de três elementos que Júlio França associa à estética: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa, além da questão do duplo, estudado por Maurício Menon (2007).

2.5.1 O locus Horribilis

Além do fator sacro, outro ponto importante a ser abordado é o espaço em que tais episódios se desenrolam. Como mencionado anteriormente, o *locus horribilis* é um dos elementos convencionais para a estrutura narrativa e visão de mundo gótica. Monteiro (2004) destaca que o principal *locus* de ação na ficção gótica é o castelo. Decadente, sombrio e cheio de labirintos, ele é geralmente ligado a outros ambientes medievais, como igrejas, mosteiros, conventos e cemitérios. Esses ambientes, segundo a autora, ressoavam o passado feudal associado à barbárie, a superstições e a medos. França (2017) complementa dizendo que os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, ou seja, casas, hospitais, cidades, sítios, florestas e tantos outros lugares podem se tornar ambientes aterrorizantes, quando descritos de modo objetivo ou subjetivo. Castro também colabora:

O casarão, arruinado e abandonado, faz paralelo aos castelos medievais do Gótico Setecentista. Trata-se, de fato, do principal *locus horribilis* do Gótico Brasileiro. O narrador constrói um ambiente degradado pelo tempo e pela ação natural, arquitetando uma atmosfera lúgubre e mortuária. Para tal, são essenciais os vocábulos do campo semântico da morte, da ruína e do claustro. (CASTRO, p. 93)

N' *A mortalha*, na passagem em que Ângelo é chamado às pressas, por volta da meia-noite, para ministrar a extrema-unção em uma pessoa, que ele ainda não sabia se tratar de Alzira, as descrições do trajeto preparam o leitor para algo que acontecerá; uma atmosfera sombria e misteriosa.

E voltando-se para os dois homens:
 —Vamos! vamos, irmãos! Estou às vossas ordens!
 E traçou a capa e saiu, acompanhado pelos outros dois.
 Daí a pouco, três cavaleiros negros cortavam a estrada e **entranhavam-se na floresta, galopando na treva, como fantasmas. Pareciam voar nas asas da tempestade.** E, a cada relâmpago, os cavalos aterrados relinchavam, acelerando a vertigem do galope.
 Só pararam defronte do **velho e sombrio castelo** d'Aurbiny.

Ângelo apeou-se, e ao transpor o largo portão de pedra, em cujo frontal havia ainda as armas fidalgas de uma grande família extinta, **sentiu a alma tolhida por um vago e áspero pressentimento de desgraça.** (AZEVEDO, 1902 p. 148, grifo nosso).

Essa sequência, carregada de símbolos do terror, precede a cena do castelo, quando a vida encontra a morte, na declaração de amor que Ângelo faz à Alzira; um episódio que pode ser percebido como necrófilo. (Cf. SENA, 2017)

Ângelo foi acompanhá-los à porta, afetando grande tranquilidade, mas, logo que o pesado reposteiro de damasco se fechou sobre eles, explodiu-lhe do peito uma onda de soluços, e o mísero precipitou-se para junto do cadáver e caiu de joelhos, abraçando-lhe o pescoço e beijando-lhe as mãos.

—Ah! exclamou transportado pela paixão. Posso enfim estreitar-te agora nos meus braços! Já não és uma mulher, és simples matéria inerte! Já não és o fruto proibido! já não és o ente perigoso que nos leva a sonhar estranhas venturas!. . . lis pó! és nada! Posso agora ao teu cadáver dizer tudo, confessar-lhe o meu pobre amor, o muito que sofri, as longas horas de amargura que arrastei na minha negra solidão! Deus não me castigará por isso! Minhas palavras de amor ficarão contigo, adorável despejo, sepultadas debaixo da terra! Não! não estou pecando, porque não é à tua carne que eu me dirijo, é à tua alma, e essa não pertence ao mundo, essa não tem sexo! (AZEVEDO, 1902, p. 153).

Mesmo o castelo tendo um papel importante para essa virada na narrativa, um do *loci* mais emblemáticos da trama é apresentado no capítulo VII, intitulado “mundo dos mortos”. Nele, Ângelo consegue viver suas aventuras como homem livre, devasso, sem imposições religiosas:

A floresta fugia em torno deles como duas faixas de treva compacta, que se rasgava de vez em quando ao súbito bruxulear dos relâmpagos.

Depois sentiram-se dentro de uma estreita e profunda galeria toda de pedra, onde o tropel das patas dos cavalos ressoava como um frenético martelar de ferreiros infernais. E afinal acharam-se defronte de um estranho palácio erguido em abóbada, cujo átrio solenemente se abria em arcadas, iluminado por um sinistro luar fosforescente. (AZEVEDO, 1902, p. 183).

Nesse episódio, ainda, a atmosfera gótica é bem presente, pois é narrada uma orgia macabra com homens e mulheres que saem de sepulturas dançando ao som do piano de um carcomido esqueleto:

É só deteve o passo ao chegar a um enorme salão, singularmente ornado de estátuas em esqueleto e iluminado por milhares de piras bruxuleantes. Uma vasta galeria perdia-se ao fundo, multiplicando as colunas a perder de vista.

Ao centro um grande órgão, em que velho e carcomido esqueleto, todo vergado sobre o teclado, tocava, com os seus movimentos demoradíssimos, uma arrastada harmonia funerária.

Ao lado do órgão outros esqueletos dançavam estranhamente, requebrando-se por entre sombras e fantasmas vaporosos.

Sobre cochins de veludo negro, enfeitados de lágrimas de prata, damas e cavalheiros, que pareciam ter saído naquele instante das sepulturas, bebiam e conversavam meio abraçados, trocando sorrisos e beijos.

Por toda a parte viam-se, passeando aos pares, espectros de homens e de mulheres; uns com os ossos à mostra, outros envolvidos em longas túnicas sombrias. Aqui declamavam versos de amor, ali carpiam saudade eternas, e todos surdamente e lentamente se agitavam, se confundiam e se baralhavam. (AZEVEDO, 1902, p.67)

Como já dito, o cemitério também pode compor a trama, e ele se faz presente nessa narrativa.

E penetraram no cemitério.

Era um bem triste lugar aquele, com a sua dura simetria de túmulos enfileirados, branquejando ao luar. Canteiros de flores, mais fúnebres que as sepulturas, pareciam dizer na muda linguagem das perpétuas e das margaridas, todo o segredo das dores e das saudades, que ali geram junto aos que fugiram para debaixo da terra.

Mas agora, nem o eco de um soluço, nem a cintilação de uma lágrima! . . .

Mudo esquecimento e paz absoluta! A lágrima nasceu líquida para secar depressa, e o soluço não tem asas para acompanhar a memória dos que morrem!

Ozéas e Ângelo puseram-se a andar vagarosamente por entre os mausoléus, até chegarem ao campo raso dos mortos anônimos, para os quais só há uma cruz de ferro, com um simples número, fria como o coração do coveiro que os sepultou. (AZEVEDO, 1902, p. 267, 268)

Ademais, o cemitério serve como ambientação para o ato final, quando o frei Ozéas, aflito pela forma como Ângelo agia indiferentemente às questões religiosas, à própria vida, o faz cavar o túmulo onde se encontra Alzira, com o objetivo de fazer o padre voltar à realidade e perceber como sua saúde física e mental está abalada. O frei mostra os ossos da cortesã e, vendo a caveira da Alzira, desmaia. Nesse momento, o padre se defronta com Alzira em sua frente vestindo uma roupa mortuária branca. Ela se despede, afirmando que eles não se verão novamente, já que ele não havia acreditado em tudo que ela lhe tinha proporcionado.

Em *O homem*, após as diversas tentativas do Conselheiro em arranjar um casamento para filha, gastar dinheiro com bailes e não obter sucesso, o pai vê-se preocupado com a piora de Magdá. Até o momento em que ele, recomendado por Dr. Lobão, a envia para um passeio pela Europa. Após visitar mosteiros, igrejas, e até pensar na possibilidade em ser tornar freira, Magdá visita o túmulo de Heloísa e Abelardo.¹⁰ O cenário apresentado pelo narrador é bem marcante em narrativas góticas.

A visita ao túmulo dos legendários amantes fora com efeito muito fatal à filha do Conselheiro. Esta, depois de contemplá-lo em silêncio e por longo tempo, estática, com os olhos imóveis sobre duas figuras de mármore, abriu num pranto muito soluçado, findo o qual, pôs-se a dançar e cantar, num ritmo, que ia aos poucos se

¹⁰ Heloísa tornou-se discípula de Abelardo e ambos viveram um apaixonado romance, contra a vontade do tio e tutor da jovem, Fulbert, que tempos depois irá castrá-lo. Tiveram um filho, Astrolábio, e se casaram secretamente em Paris, após muita resistência da jovem, que se recusava a se unir ao amado pelo matrimônio.

acelerando. O pai quis contê-la; Magdá fugiu-lhe, correndo pelo cemitério, saltando pelas sepulturas, tropeçando aqui e ali, tão depressa caindo como se levantando, a soltar gritos que pareciam uivos de fera esfaimada. (AZEVEDO, 2013, p. 52)

Após o ápice da doença de Magdá, seu pai é aconselhado pelo médico da família que “[...] levasse a doente para outro arrabalde mais campestre, onde não houvesse igrejas perto de casa e onde ela pudesse estar mais em liberdade e movimento” (AZEVEDO, 2013, p. 60). Como solicitado, o Conselheiro tira sua filha do agitado bairro de Botafogo para uma chácara na Tijuca. O espaço deveria ser, supostamente, um *locus amoenus*, ou seja, “um lugar ideal, amável, onde nossa alma é convidada a permanecer ou descansar” (REBELLO, 2012, p.1), mas não é o que ocorre:

A mudança estava marcada para daí a quinze dias. Iriam refugiar-se na Tijuca, num casarão, que o Conselheiro possuía para essas bandas. **Sobrado muito antigo e de aparência tristonha**, todo enterrado no fundo de uma chácara, enorme e **destratada**, que em alguns pontos até aprecia mato virgem. Janelas quase quadradas; **paredes denegridas** pela chuva e pelo tempo; nas grades da escadaria principal **heras e parasitas grimpavam livremente**; as trapoerabas cobriam os degraus e alastravam por toda a parte; e lá no alto, à beira desdentada do telhado, habitava uma república de andorinhas. (AZEVEDO, 2013, p.61, grifo nosso)

As descrições desse espaço não se limitam a sua aparência externa. O narrador segue as ponderações da seguinte forma: “Para chegar à casa, tinha-se de atravessar uma longa e tenebrosa alameda de mangueiras, que começava logo no portão da entrada e se ia estendendo por ali acima lúgubre como um caminho de cemitério” (AZEVEDO, 2013, p. 61). A sensação de estranheza, decadência e tristeza, causada pela caracterização, projeta uma atmosfera insólita que circunda esse espaço.

Era triste aquilo com os seus altos muros de pedra e cal, pesados, cobertos de limo, e transbordantes de copas de árvores velhas. O casarão, olhado pelas costas ou pelo franco esquerdo, deixava-se ver em toda a sua grosseira imponência, porque dava esses lados para a rua, fazendo esquina com as suas próprias paredes. **Metia aflição entrar lá; um pavoroso silêncio de igreja abandonada enchia os enormes quartos nus e enxovalhados de pó; um ar frio e encanado, como o ar de corredores de claustro, enregelava e oprimia o coração naqueles longos aposentos sem vida.** Tudo aquilo transpirava cheiro de velhice, cheiro de moléstia; sentia-se a friagem da morte e a fedentina úmida das catacumbas. (AZEVEDO, 2013, p.61, grifo nosso)

Percebe-se a minúcia em descrever um espaço carregado de conotações negativas, gradualmente, até chegar em seu ápice conforme é possível perceber no trecho supracitado. Em um primeiro momento, o narrador compara o trajeto que dá acesso à casa a um caminho de cemitério; em seguida, sabe-se que esse local “metia aflição”, pois a sua atmosfera assemelhava-se a de um corredor de claustro – parte arquitetônica de mosteiros e conventos -

concomitantemente, ao cheiro de moléstia e do sentimento de friagem e morte que causava o espectro desse cenário. O narrador se preocupa até mesmo em especificar o momento em que os personagens chegam à localidade. O cair da tarde cria uma ambientação propícia para que o sentimento de medo, pavor pelo desconhecido.

Chegaram pouco antes do **crepúsculo**. O sol acabara de retirar-se, mas a terra ainda palpitava na luz. As aves iam-se chegando aos seus penates; toda a natureza se aninhava para dormir; só as vadias das cigarras continuavam espertas, a cantar, fazendo sobressair o seu interminável lá menor dentre os pacatos bocejos da mata que se espreguiçava ali mesmo, a dois passos da casa, tranquila e submissa como um animal doméstico. Magdá sentiu-se ternamente impressionada pelo taciturno **aspecto do casarão** que, lá naquelas alturas, se lhe afigurava **um velho mosteiro ignorado**. (AZEVEDO, 2013, p.62, grifo nosso)

A descrição feita sobre o espaço permite, de certa forma, revelar o que se passava no interior de Magdá, que se encontrava “abandonada” de qualquer tipo de cuidado. Maria Conceição Monteiro diz que narrativas com esses tipos de ambientação de aspecto sombrio “sugere as turbulências do próprio psiquismo das personagens”. (2004, p.90)

Como o castelo dos romances góticos, o casarão do conselheiro servirá de *locus* para os sofrimentos físicos e psicológicos da heroína. Essa mesma residência ainda é palco da morte de D. Camilla e dos crimes de Magdalena: o assassinato de seu objeto de desejo, o cavouqueiro Luiz, e da esposa deste. A primeira caracterização da nova moradia dos Pinto Marques, um autêntico *locus horribilis*, anuncia, pois, a ruína da família. (CASTRO, 2018, p. 93,94)

A característica central da personagem é a deterioração da sua saúde física e psicológica, podendo ser facilmente comparada ao estado de sua nova moradia que servirá de palco para sua ruína.

Além do definhamento de sua saúde, tem-se a quebra da moral, uma vez que comete assassinato ao final. Esse ato criminoso revela o caráter perverso e sombrio que envolvia a figura dessa mulher fatal. “Tais monstruosidades habitam ambientes que funcionam não apenas como palco no qual ocorrem as violações, mas que também são responsáveis por conformar a atmosfera sombria e ameaçadora do enredo e por refletir e/ou ampliar o estado interior das personagens: eis o *locus horribilis* gótico ecoando o determinismo de Taine ao definir o caráter das personagens” (CASTRO, 2018, p.87). Assim podemos ler o interior de Magdalena como um lugar de horror, sendo isso refletido na ambientação do casarão.

2.5.2 A presença fantasmagórica do passado

Julio França (2016), em seu artigo “*O gótico e a presença fantasmagórica do passado*”, explica que o gótico surgiu a partir da mudança da percepção sobre o tempo, pautado na ideia de rompimento da continuidade dos tempos históricos a partir do século XVIII. O senso de urgência e as constantes transformações sociais não seriam mais compreendidos pelos eventos pretéritos. Pelo contrário, a capacidade do indivíduo de razoar o futuro seria aterrorizada pelas vítimas e atos culposos desse passado, porém personificadas em ameaças fantasmagóricas. À vista disso, a literatura gótica trabalharia esses temores e inquietações oriundos do passado que assolariam os personagens protagonistas em seu mais alto nível psicológico e vínculos emocionais.

Pereira (2014) contribui com essa relação ao dizer que “A literatura, em seus processos simbólicos, pode instaurar, no imaginário, modos alternativos de percepção, como produtora de imagens significativas para um grupo e, conseqüentemente, para os sujeitos, [...]” (p.347)

Julio França, em seu texto, cita a emblemática frase de Leslie Fielder (1960, p. 131): “O passado, mesmo quando morto, **especialmente** quando morto, poderia continuar a causar danos”, ou seja, mesmo que o passado seja desconhecido, alheio a determinada pessoa ou grupo, ele tem poder de interferir no presente, seja através de coisas ou pessoas.

Nas obras em análise, conseguimos observar a presença do passado assombrando os personagens principais das tramas. No caso d’*A mortalha*, após Ângelo conseguir consumir seu desejo de laçar um beijo na cortesã, é plausível pensar que o padre não a veria novamente, afinal de contas, ela já estava morta. Nesse sentido, quem assume o papel dessa presença fantasmagórica do passado é Alzira, já que ela retorna para “assombrar” o padre, principalmente nos primeiros encontros, quando ele ainda não compreendia com detalhes a experiência sobrenatural que estava vivendo; havia um certo pavor, a lembrança do que ele fez num passado recente.

Ângelo tem medo e volta-se todo contra a parede, cosendo-se aos travesseiros e tremendo aflito.

Mas o espectro de Alzira desce do nicho, e dirige-se para a cama dele.

Ângelo, frio de terror, sente-lhe os passos no chão, e ouve o estranho pisar daqueles pés duros e ossificados pela morte.

Retrai-se, encolhe-se, e arqueja com o rosto escondido.

Mas Alzira vai até à cama, verga-se sobre ele e toca-lhe no ombro com a mão gelada.

O mísero quer gritar e não pode.
Ela senta-se ao lado dele e beija-lhe os cabelos. (AZEVEDO, 1902, p. 65)

É notória a presença da dualidade na personagem de Ângelo (COSTA; ARAUJO, 2019), mas, neste ponto, queremos ressaltar como o passado interferia no presente do padre, nas responsabilidades que ele tinha com a paróquia.

Pobre Ângelo! Sua alma tinha remorsos daquela noite passada em companhia de Alzira. Travava-se dentro dele uma pungente revolta contra o misterioso inimigo, que assim o arrancava à doce e honesta tranquilidade do leito, para levá-lo de rastos, como um perdido, pelos barrancos da fantasia, obrigando-o a percorrer antros sensuais, ao lado do fantasma de uma cortesã, que o ameaçava de voltar todas as noites. (COSTA; ARAUJO, 2019, p. 72)

Já no caso d'*O homem*, essa presença do passado fica a cargo de Fernando, o meio-irmão, que morre logo no início da trama, mas que tem papel fundamental para o desenvolvimento comportamental e atitudinal de Magdá, uma vez que ela começa a ficar doente por saber que não se casará com seu amado, que ele era seu irmão, conflitos que levam à mudança de localidade, o encontro com o trabalhador de pedreiras e todos os arcos que são descritos ao longo da narrativa, quer dizer, a presença de Fernando interfere, direta e indiretamente, no presente de Magdá.

Uma notícia má veio, porém, enlutar a casa e fechar-lhe as portas por algum tempo — a morte de Fernando. [...]
O Conselheiro ficou fulminado com a notícia, aparentemente mais sentido do quem a própria Magdá. Esta recebeu-a como se já a esperasse: saltaram-lhe as lágrimas dos olhos, mas não teve um grito, uma exclamação, um gemido; apenas ficou muito apreensiva, aterrada, com medo do escuro e da solidão. **Durante noites seguidas foi perseguida por terríveis pesadelos, nos quais o morto representava sempre o principal papel, mas, durante o dia, não tinha uma palavra com referência a ele.** (AZEVEDO, 2013, p. 41- grifo nosso)

O passado volta a assombrar Magdá um pouco mais à frente na narrativa, quando ela está nos deleites da Ilha do Segredo com seu amado Luís:

O outro, o da túnica negra, é que Magdá não conseguiu reconhecer, a despeito dos esforços que empregava para isso; só pôde distinguir-lhe as feições quando ele lá se achava a uns quarenta passos da choupana. Era seu falecido irmão, o Fernando; vinha cor de cadáver, muito desfeito; parecia ter saído naquele instante da sepultura. Ela estremeceu toda e, com um arranco de anta bravía, pinchou o corpo para fora da toca e abriu num carreirão pelo mato. (AZEVEDO, 2013, p. 152,153)

O medo a envolve de tal forma que não consegue perceber nada ao seu redor e foge, atitude corriqueira em cenas fantasmagóricas.

[...]Magdá, completamente nua, os cabelos soltos ao vento, lá ia, por trancos e barrancos, internando-se na floresta. Um fugir vertiginoso de cabrita assustada!

Morros e valados desapareciam atrás dela; não havia encruzamento de cipó que lhe tolhesse a marcha, nem espinheiro, por mais bravio que lhe quebrasse a ficha. E sentia atrás de si uma gritaria infernal e um tropel confuso de passos rápidos. (AZEVEDO, 2013, p.141)

Para além disso, Fernando continua presente na vida de Magdá, pois, no plano onírico, descobre que será mãe, porém, a criança, ao nascer, não se parece com o pai:

E assim viveram felizes até o dia em que a filha do Conselheiro percebeu que ia ser mãe. Preparou-se o ninho e ela deu à luz sem a menor dificuldade, nem o mais ligeiro vislumbre de dor: um parir silencioso e tranquilo como o dos vegetais. Era menino. Forte, moreno, de cabelos e olhos pretos; o mais extraordinário, porém, é que a criança não se parecia com o pai, nem com a mãe; parecia-se com o Fernando. Não o Fernando escaveirado e espectral que lhe apareceu na ilha, mas o dos bons tempos de Botafogo; aquele belo moço a quem ela tanto amara e tanto desejara possuir. O pequeno tinha a mesma doçura no olhar, o mesmo enternecimento no sorriso; eram as mesmas feições e a mesma palidez aveludada e fresca. Magdá amamentava-o pensando no irmão. (AZEVEDO, 201, p. 163)

Por mais que esse momento da personagem seja terno e notável, ele precede o pavor em que Madalena se encontrará no ato final da trama. Ao procurar a ilha em que ela viveu os melhores momentos com seu parceiro, não encontra Fernando, seu filho, trazendo novamente o pavor para si.

- Não encontro ninguém! Ninguém!

Tornou pelos caminhos andados; bateu de novo todos os recantos da ilha, e voltou à casa, possessa, estrangulada de soluços.

- Roubaram meu filho! Roubaram meu filho! (p.188)

O sumiço do filho que se assemelha à figura fantasmagórica de Fernando contribui para o comportamento fatal de Madalena, reforçando essa leitura de um passado que continua a afetar o presente.

E pô-se a quebrar tudo que pilhava ao primeiro alcance. Arremessou por terra e de encontro às paredes, as jarras, o tinteiro, estatuetas e faianças; atirando depois consigo mesma ao chão, estrebuchando, torcendo e arco, encostando a cabeça nos calcanhares, a espumar entre dentes e a espolhar-se como um hidrófobo. Em seguida começou a engatinhar, firmada nas mãos e nos joelhos, resbunando, prolongadamente, com o pescoço estendido, a boca virada para o alto:

- Fernando! Fernando! (p.188)

Com as passagens mostradas, conseguimos compreender como a presença fantasmagórica do passado contribui para uma visão gótica das obras de Azevedo. Magdá tenta esquecer o que vivenciou, mas “o retorno do passado se dá sempre de forma monstruosa, porque ele, o passado, é algo que precisa ser esquecido ao mesmo tempo em que não deve ser

esquecido” (FRANÇA, p.2500). Além disso, a forma como o narrador descreve o comportamento da personagem ao perceber o sumiço de seu filho nos leva ao terceiro aspecto estudado por Júlio França.

2.5.3 A personagem monstruosa

O terceiro elemento explicitado por França (2017) é a personagem monstruosa. No presente trabalho, a figura principal atrelada a esse conceito é o vampiro, que nas suas diversas concepções, pode ser entendido como uma entidade maligna e sobrenatural, que nas obras em análise levam os protagonistas a finais trágicos e enfadonhos.

Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano. (FRANÇA, 2017,118)

Em *Processo de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano*, Júlio França (2018) desdobra suas pesquisas para falar sobre esse terceiro traço fundamental da estrutura narrativa e visões de mundo gótica. Para ele, a personagem monstruosa é um elemento fundamental não apenas da estrutura narrativa, mas desempenha também um papel determinante para os sentidos miméticos do gótico.

O pesquisador explica que as monstruosidades ficcionais podem ser entendidas como constructos nos quais se corporificam, metaforicamente, os medos, os desejos, as ansiedades e as fantasias de uma época e de um lugar. A caracterização de personagens como monstruosidades acontece devido à própria natureza humana ou às psicopatologias.

Segundo Fuadi Jaudi (2010), o monstro seria aquele que rompe com o processo de identitário da similitude, da função-espelho, fortemente presente na cultura judaico-cristã quando o homem é criado por Deus a sua imagem e semelhança. Quando surge a figura desse monstro, desviante do modelo proposto pelo cristianismo, ele torna-se uma profanação exposta aos olhos de todos.

Ao pensar no adjetivo “monstruosa”, é comum relacionar a figuras horrendas, repugnantes ou assustadoras, como é recorrente representado na literatura gótica da contemporaneidade, principalmente em filmes do subgênero *gore*. Entretanto, como já visto

nas passagens apresentadas até o momento, elas podem se apresentar de forma bela, sedutora e explicitamente sexual. “[...] Alzira, bela, cínica e espirituosa cortesã, [...]” (*A mortalha*, p.13); “Estava fascinadora: toda ela era graça, beleza e espírito; causou delírios de admiração” (*O homem*, p. 36)

Os monstros são, sobretudo, indicadores de demarcações sociais, e reforçam códigos culturais e morais, além de assinalar as fronteiras das práticas e comportamentos que são socialmente aceitáveis. Entretanto, justamente por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz, por contemplar fantasias escapistas e desejos socialmente reprimidos. Em outras palavras, muito do que tememos no comportamento do monstro é aquilo que desejaríamos fazer caso não fôssemos proibidos. E nesse jogo entre a repulsa e a atração repousa o fascínio do monstro gótico. (FRANÇA, 2018, p.3)

Para Nazário (1998), uma das definições de monstro seria a oposição à humanidade, ou seja, o inverso do humano. É a forma que o inimigo da bondade e dos bons costumes assume (p.11). “Mas o espectro de Alzira desce do nicho, e dirige-se para a cama d’ele” (AZEVEDO, 1902, p. 179).

Juravam todos que a formosa condessa jamais sentira por ninguém a menor partícula de amor, e que **o seu melhor momento de alegria** era quando, por causa dela, algum dos seus **inúmeros apaixonados caía morto em duelo ou metia uma bala nos miolos**. (FRANÇA, 2018, p.13 – grifo nosso)

Nas obras em estudo, como visto nas citações acima, a personagem monstruosa fica a cargo de Alzira, na *Mortalha*, entretanto, n’*O homem*, percebemos que esse papel não caberia a Fernando, visto que ele não se faz presente em toda trama nem causa maldades aos personagens da Magdá e Luís. Além disso, observando a última citação de França (2018) sobre monstros, compreendemos que Alzira se torna esse monstro justamente por concretizar e realizar os desejos mais intrínsecos de Ângelo, visto que ele nunca havia se deitado com uma mulher e nem conhecia os prazeres mundanos, ou seja, havia uma repressão por parte de sua vida religiosa; no caso de Magdá, ela acaba sendo monstro de si própria, refletido na figura de Luís, já que ela só poderia ter relações sexuais dentro do contexto do casamento. E, também, em dado momento da narrativa, é a própria Magdá que apresenta características dessa personagem monstruosa e, principalmente, do vampirismo, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

E tentava morder os que a seguravam, arremetendo com a cabeça para os lados.

[...]

E Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi entre policiais, conduzida para uma célula nos braços do Dr. Lobão, que praguejava, furioso, por

lhe não permitirem as leis carregá-la consigo no mesmo instante para a sua casa de saúde.
Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma fera encarcerada. O pai viu fecharem-lhe a jaula, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um túmulo. (p. 209)

Utilizando dos três traços fundamentais elencados por FRANÇA (2017, 2018), conseguimos ter uma visão mais abrangente de como perceber os elementos góticos em obras estudadas com mais afinco pelo viés cientificista. Para contribuir com essa tríade, veremos a seguir um elemento que se faz presente nas personagens de ambas as obras.

2.5.4 O duplo

Analisemos agora a imagem do *doppelgänger*, elemento constante na ficção oitocentista coerente com a tradição gótica. A figura do *doppelgänger* é frequentemente vista como a personificação de um monstro ou demônio na natureza, também conhecido como duplo. Ela “aparece regularmente na literatura gótica como uma consequência da crença científica de que há certa dualidade interna em cada ser humano” (JÜNGER, 2008, p. 8, tradução nossa)

Como temos observado, em ambas as tramas o teor das histórias envolve o onírico e o realístico, quando um começa a ter mais força que o outro, um verdadeiro jogo de duplicidade, onde há uma luta de interesses, desejos e vontades. Os seguintes trechos mostram isso: “O presbítero, entretanto, a ninguém confiara até aí o segredo das escapulas do seu espírito, e principiava a habituar-se àquele duplo viver de sacerdote virtuoso e de folião profano. ” (AZEVEDO, 1904, p. 84); “: a vida real parecia-lhe agora o sonho, e o sonho afigurava-se-lhe a vida real; os fatos verdadeiros embaralhavam-se-lhe na mente, confundiam-se uns com os outros, fragmentavam-se, difundiam-se, escapavam” (AZEVEDO, 2013, p.186)

Segundo o pesquisador Maurício Menon (2007), o duplo é um dos temas recorrentes nos desmembramentos da ficção gótica, podendo ser lido em Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson”, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e, até mesmo, em *Drácula*, de Bram Stoker. Menon explica que a manifestação da duplicidade pode estar contida em uma única personagem ou projetada numa segunda, um outro que corresponda de forma antagônica a um primeiro. Uma das marcas impressas sobre o duplo é o antagonismo que

pode se cristalizar sobre a dualidade do belo/horrível, do bem/mal, do racional/selvagem, do equilibrado/louco, do casto/depravado. De acordo com Rodrigues (1988, p. 44),

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou seja, o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu.

O aparecimento do duplo, no caso da *Mortalha*, acontece quando os olhos de Ângelo se cruzam com os de Alzira, funcionando como uma mola mestra para essa projeção (MENON, 2007), enquanto em *O homem*, quando Madalena vê Luiz trabalhando nas pedreiras.

Por ter um teor anticlerical, a dualidade preponderantemente explorada nas obras é o casto/depravado. O sonho funciona como um processo de libertação, no qual um outro Ângelo e uma outra Madalena emergem, cheios de luxúria, sedentos por gozar os prazeres que a vida proporciona, um espaço que não haveria julgamento social nem religioso.

Em *A mortalha*, o sono é o elemento que seduz Ângelo a querer ir dormir cada vez mais cedo, pois é por intermédio dele que se estabelece a ponte entre a realidade e o sonho, no qual se libera o outro que, com o decorrer do tempo, passa a dominar a existência de Ângelo. À medida em que o Ângelo que se liberta nos sonhos se avoluma, o Ângelo da realidade passa à decadência física e psicológica, tornando-se um ser atormentado, sem vontade de viver, repleto de culpas e fustigado pelo desejo, até o momento em que comete suicídio.

A recorrência de um duplo é reforçada dentro da obra, havendo um momento de diálogo entre ambos:

— E que tens tu com isto, hipócrita?... interrogou o Ângelo boêmio, recuperando o sangue frio. Acaso vou eu tomar-te contas das ridículas pantominices que levas a praticar durante o dia em Monteli?... Interrompo porventura a farsa das tuas missas, quando charlataneias o teu irrisório latim e ergues ao ar, espetaculosamente, dois dedos de vinho e três de obreia, proclamando que é sangue e corpo de Cristo... o que vais ingerir?... Já fui eu lá dizer-te ao ouvido que isso é uma truanice, tão digna de desprezo quanto de lástima?... Já fui eu lá insinuar aos teus devotos que os teus milagres são mentira, como é mentira a tua fé! como é mentira a tua ciência, como é mentira a tua religião?... Não me venhas pois aborrecer, onde não és chamado, e volta para a tua pestilenta aldeia, que tens lá quem precise dos teus desvelos e dos teus conselhos (AZEVEDO, 1902, p. 30).

A mesma linha narrativa acontece n' *O homem*. Madalena vive seus desejos mais profundos com Luiz, constrói família numa ilha paradisíaca, que muito se assemelha ao Éden bíblico, e quanto mais se envolve no plano onírico, mais o seu duplo ganha força.

Entretanto, os sonhos com Luiz continuavam sem interrupção, e Magdá, a contragosto, habituava-se com a sua existência em duplicata, ajeitando-se pouco a pouco ao contraste daquelas duas vidas tão diversas e tão inimigas. (AZEVEDO, 2013, p.139)

Como conclui Menon sobre esse assunto, o duplo é uma subcategoria do monstro que é construído sobre uma base paradoxal, pela qual transita e se alterna. Tal aspecto também metaforiza uma violação de limites impostos pelas leis naturais ou racionais, dessa forma, o duplo é também um ser transgressor e, nessa transgressão, é que se irão encontrar os materiais que podem conduzi-los às escuras vielas da literatura macabra.

2.6 O sagrado e o profano n’*A mortalha* e n’*O homem*

Na primeira parte deste trabalho, explicitamos a forte relação existente entre a religiosidade e o mito do vampiro, principalmente no que tange à simbologia, como crucifixos, estacas, água benta, entre outros. Dessa forma, entende-se ser pertinente dedicar uma sequência do trabalho para observar com detalhes como essa relação sagrado-profano se apresenta nas narrativas.

O principal estudioso que nos dá embasamento para esse assunto é Mircea Eliade, um dos mais influentes estudiosos da religião do século XX e um dos mais importantes intérpretes do simbolismo religioso e do mito, que desenvolveu o conceito de hierofania e que, de certo modo, Magdá e Ângelo experienciam.

Quando pensamos no sagrado, isso diz respeito ao espaço, objeto, símbolo, que tem um significado específico para uma pessoa ou grupo. Profano é a antítese do sagrado, a vida cotidiana, os fatos e atos da rotina. Contudo, a diferença entre profano e sagrado só acontece na experiência individual e dos grupos, ou seja, aquilo que é profano ou comum para uns, pode ser sagrado para outros, dependendo de sua experiência religiosa. Enquanto para uns, por exemplo, a pedra é uma pedra, para outros ela é objeto de culto, assim como um lugar para uns é comum ou profano, para outros é sagrado.

Para ilustrar esse exemplo, tomemos o contexto judaico-cristão. A Bíblia, no livro de *Gênesis*, nos apresenta a história de Jacó, filho de Isaque, neto de Abraão, que após ter enganado o pai fingindo ser Esaú, seu irmão, para tomar a benção da primogenitura, foge para o deserto, a fim de não ser morto pelo irmão. Nesse espaço, a priori comum, Jacó tem uma experiência sobrenatural com Deus, conforme diz os escritos de *Gênesis*:

Partiu, pois, Jacó de Berseba, e foi-se a Harã. E chegou a um lugar onde passou a noite, porque já o sol era posto; e tomou uma das pedras daquele lugar, e a pôs por sua cabeceira, e deitou-se naquele lugar. E sonhou: e eis *era* posta na terra uma escada cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela. E eis que o SENHOR estava em cima dela e disse: Eu *sou* o SENHOR, o Deus de Abraão, teu pai, e o Deus de Isaque. Esta terra em que *estás* deitado ta darei a ti e à tua semente. E a tua semente será como o pó da terra; e estender-se-á ao ocidente, e ao oriente, e ao norte, e ao sul; e em ti e na tua semente serão benditas todas as famílias da terra. E eis que *estou* contigo, e te guardarei por onde quer que fores, e te farei tornar a esta terra, porque te não deixarei, até que te haja feito o que te tenho dito. ¹⁶Acordado, pois, Jacó do seu sono, disse: Na verdade o SENHOR está neste lugar, e eu não o sabia. E temeu e disse: Quão terrível *é* este lugar! Este não *é* outro lugar senão a Casa de Deus; e esta *é* a porta dos céus. Então, levantou-se Jacó pela manhã, de madrugada, e tomou a pedra que tinha posto por sua cabeceira, e a pôs por coluna, e derramou azeite em cima dela. (Gn 28:10-19)

Percebe-se que, antes de Jacó ter a visão das escadas, o espaço era um como qualquer outro e para selar a experiência que teve, pegou uma pedra e, assim, tanto a pedra quanto o lugar foram separados, isto é, sacralizados. Eliade aborda essa questão em seus estudos ao dizer que

Quando se trata de arrotear uma terra inculca ou de conquistas e ocupar um território já habitado por “outro” seres humanos, a tomada de posse ritual deve [...] repetir a cosmogonia. Porque, da perspectiva das sociedades arcaicas, tudo que não é “o nosso mundo”, não é ainda um “mundo”. Não se faz nosso território senão “criando-o” de novo, quer dizer, consagrando-o. Esse comportamento religioso em relação em relação a terras desconhecidas prolongou-se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos. Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um “novo nascimento”. (ELIADE, 2018, p. 34,35)

Assim como esse episódio, há diversos outros ao longo da Bíblia e nas multidiversidades de religiões ao redor do mundo, pois o sagrado pode se apresentar de muitas formas, seja com colares, atabaques, estátuas, animais taxidermizados, entre outros.

Quando pensamos nesses conceitos aplicados nas obras *A mortalha de Alzira* e *O homem*, entendemos que os pontos principais do sagrado são a igreja e as representações imagéticas de Maria e Jesus. Entretanto, ao decorrer de ambas as histórias, a definição de sagrado e profano dependerá da perspectiva experienciada por cada personagem.

Segundo Eliade, na história da humanidade, o sagrado e o profano correspondem a duas maneiras do homem ser no mundo “duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história”, definindo e distinguindo o “homem religioso” do “homem a-religioso”, numa perspectiva que vê o homem ocidental moderno como “a-religioso” em oposição ao homem das comunidades arcaicas ou tradicionais. Por vezes, os seus papéis se invertem: o profano se converte em sagrado e o sagrado é tratado como profano. Interessante que esses termos são presentes n’*A mortalha*, na caracterização de Ângelo: “padre casto”

(homem religioso) e o “licencioso boêmio” (homem a-religioso) (p.84); Magdá, em contrapartida, não recebe tais denominações n’*O homem*, mas é perceptível haver uma diferença entre a Madalena do plano realístico e a do plano onírico.

2.6.1 O espaço

Sylvio Fausto Gil Filho em *O sagrado e a religião* (2010) propõe uma discussão com base nos estudos de Rudolf Otto (1869-1937), teólogo luterano alemão e filósofo muito conhecido pela publicação de *O Sagrado (Das Heilige)*, que recebe destaque entre os clássicos da filosofia da religião e é considerado um dos marcos do novo pensamento alemão. Para ele, a tese principal é a ideia do sagrado compreendido como algo divino, diferente de qualquer realidade natural perceptível e que escapa aos processos de racionalização. Nessa proposta, o pensamento ottoniano sobre o sagrado desenvolve a ideia do numinoso.

A experiência do *numinoso* é o ponto de convergência de todas as religiões. Otto enfatiza a necessidade da construção de uma superestrutura racional no que tange à compreensão desta experiência. Neste intuito, só é possível apreendê-la em termos racionais. (GIL FILHO, 2010, p.5)

Com base nesses estudos, Gil Filho nos apresenta as quatro instâncias analíticas possíveis do sagrado, que em resumo seriam: (1) concretude, a exemplo da estrutura edificada do Templo; (2) sistema simbólico e projeção cultural; (3) Escrituras Sagradas, Tradições Oraís Sagradas e Mitos; (4) sentimento religioso, seu caráter transcendente e não-racional.

Utilizando-se dessas instâncias, podemos tecer relações com as obras em foco. No caso da *Mortalha*, na primeira parte da história, a narrativa nos localiza claramente os espaços em que a trama se desenvolverá, ao menos na primeira parte: a Igreja e a cidade de Paris, sendo esta profana e aquela, sagrada.

o que caracterizava particularmente essa época, era o dourado verniz de elegância, com que o escol da sociedade de então disfarçava a libertinagem mais desenfreada e brutal.

A duquesa de Bourbon, apesar de casada, vivia publicamente com Du Chayla. Law levava a sua amante à corte. A princesa de Conti, filha do rei, posto que devota, já velhusca e cheia de aparentes escrúpulos, confessava não poder dispensar a consolação de seu sobrinho La Vallière. A outra princesa de Conti, a moça, essa, a despeito dos ciúmes que mantinha pelo marido, só deixou o seu amante La Fare, quando o substituiu por Clermont; a irmã dela, M'le de Charolais, dava os mais terríveis escândalos com o duque de Richelieu (AZEVEDO, p.4)

Para Ângelo, o espaço sagrado sempre foi a Igreja:

Ângelo cresceu, pois, fechado na sua religiosa estufa, sem ter nem ao menos desconfiança do que se passava lá fora, nessa cidade do prazer e do vício. Cresceu casto como uma flor, que as abelhas e as borboletas não alcançam. Apenas conhecia a religião e a Bíblia. Até aos vinte anos, fez todos os seus estudos e recebeu as ordens ao lado do pai espiritual. Mas tal era a confiança que o velho Ozéas tinha no seu discípulo, que não hesitou em apresentá-lo para substituir La Rose no sermão de quinta-feira santa na capela real. (AZEVEDO, p.6)

É pertinente notar que a trama nos prepara para o que acontecerá na segunda parte, quando um novo espaço será introduzido: o onírico, lugar em que a versão libertina de Ângelo explora junto à Alzira.

Ao pensarmos no espaço religioso d’*O homem*, vemos que não há presença muito forte da igreja em si, mas uma construção pessoal da personagem sobre a sacralidade.

De novo, verdadeiramente novo, o que se lhe notava era só uma exagerada preocupação religiosa; estava devota como nunca fora, nem mesmo nos seus tempos de pensionista das irmãs de caridade. Mostrava-se muito piedosa, muito humilde e muito submissa aos preceitos da igreja. Falava de Cristo pondo na voz infinitas doçuras de amor. (AZEVEDO, 2013, p.51)

Ângelo vivenciou o fator religioso ao longo de toda vida, mas o seu conhecimento sempre foi teórico e imposto pelo Frei, ou seja, ele não teve uma experiência individual com o sobrenatural, com o transcendente, pois “o sagrado é o coração da experiência religiosa que não pode ser reduzido a nenhuma outra categoria” (GIL FILHO, 2010).

E Ângelo, quando estes versetes lhe vinham ao espírito, misturados com os suspiros da vaga saudade, **que ele mal definia e em que mal acreditava**, caía em fundas cismas, para as quais só havia uma consolação: — escrever. Não versos, desses que o público exige dos poetas mundanos, porque Ângelo não conhecia regras de arte, mas lançava sobre o papel frases como as que lia no livro de Salomão, ao correr da pena, e impregnados da quente virgindade de sua alma (cap.3).
Sim... sim... por que acreditar que esta miserável existência de cura de aldeia é a vida real, e a outra não? a outra que aliás é tão superior? . . . Sim! sim! Ou ambas são vida, ou são ambas sonho!... A única diferença é que lá eu vivo e gozo, ao passo que aqui. . . apenas choro o sofrimento. . . Ah! sonho por sonho, prefiro o outro! no outro sou feliz, sou livre, sou um homem como qualquer! não tenho senhor! **não tenho Deus!** Lá—eu amo—eu sou amado! Sim! sim! Prefiro a outra vida! Corramos aos braços de Alzira! (AZEVEDO, p.94)
—Deus?... E onde está ele, que nunca o vi, apesar de lhe ter dedicado a vida inteira? (AZEVEDO, p.101, grifo nosso)

Magdá cria uma revolta semelhante:

Estremeceu toda num arrepiamento mortal, escondendo o rosto, sacudida pelos soluços. E, como em resposta às suas súplicas, não descia dos céus nenhum alívio, ela revoltou-se afinal contra Jesus: - Para que então servis? Interrogou – Para que então sois Deus, se não baixais em meu socorro quando eu tanto preciso de amparo e de

defesa?! Que é feito então do extremoso amigo das mulheres e das crianças, ao qual me ensinaram a amar desde o berço? Que é feito desse ente apaixonado e casto, que tinha dantes consolações para toda a desgraça, e um raio de luz para secar a mais escondida lágrima dos que padeciam? que é feito do sudário cor de lírio em que se enxugava o pranto dos desamparados? que é feito dessas bênçãos de pai, que apaziguavam a terra e confortavam o coração dos pobres? [...] **Se não vierdes imediatamente em meu socorro, acreditarei no que dizem os contrários da vossa igreja**, ou que desertastes de vez para os céus, esquecidos de todo das vossas criaturas! Se não vierdes já e já, acreditarei que estais outro e que **já não sois aquele mesmo Jesus**, terno, humilde, casto, bom, fiel e onipotente! acreditarei que viveis no egoísmo e na indiferença, amarrado ao trono, ébrio de orgulho e vaidade, como qualquer miserável monarca da terra. (AZEVEDO, 2013, p.142, grifo nosso)

Observando essas passagens, com base nas quatro instâncias propostas por Otto, Ângelo necessitaria abrir mão de sua racionalidade para conseguir encontrar o sentido daquilo que lhe foi ensinado ao longo de toda vida. E nessa perspectiva, seria preciso uma “profundidade de sentimento”, pois o “aspecto irracional do sagrado é o protofundamento da experiência do sagrado e sem esta noção, a ideia de Deus torna-se-ia apenas um postulado metafísico semelhante ao Deus frio e distante dos filósofos deístas”. O mesmo poderia ser dito sobre Magdá, que direcionava suas orações conforme explicações de sua tia e sempre com as imagens em seu quarto, mas nunca teve uma experiência, de fato, com quem ela buscava.

2.6.2 Os símbolos

Segundo Silva (2013), o símbolo exerce funções fundamentais para a vida religiosa. Primeiro o símbolo transforma objetos comuns em incomuns, ou seja, a partir das experiências que o homem tem com determinado objeto que neste sentido é algo comum, por exemplo, uma pedra, passa ter um valor mágico ou simbólico, incomum (ELIADE, 2010, p. 362, 363). Em ambas as narrativas, a simbologia é muito importante para o desenvolvimento da trama e permeia toda história. Na *mortalha*, por exemplo, temos a Virgem Maria, figura venerada pela Igreja Católica: “Em seguida atirou-se de novo aos pés da Virgem e começou a rezar fervorosamente” (AZEVEDO, p.27)

Maria! Maria puríssima! exclamou ele depois, como um desprezado amante aos pés da sua cruel amada. Vede! Atendei, flor dos céus! Vede bem que sou eu quem aqui vos fala e quem vos chama neste momento!

E arrastando-se de joelhos, com os lábios estendidos para alcançar-lhe a fímbria do vestido:—Mãe casta! mãe sempre virgem, valei-me! Vós sois o meu último recurso, a minha última salvação! Escondei dentro da urna de marfim da vossa misericórdia a

pureza da minha pobre alma, que a besta imunda a cerca, farejando! Salvai-me, virgem mãe sem mácula; abrigai-me numa das dobras do vosso manto azul, constelado de estrelas! (AZEVEDO, 1902, p.42)

Segundo o *Opus Dei*, a virgindade de Maria é sinal de sua fé sem vacilações e de sua entrega plena à vontade de Deus. Inclusive, diz-se que, por essa fé, Maria concebe a Cristo antes em sua mente que em seu ventre, e que, conforme diz Santo Agostinho, “é mais bem-aventurada ao receber Cristo pela fé, que ao conceber em seu seio a carne de Cristo”. Sendo virgem e mãe, Maria é também figura da Igreja e em sua mais perfeita realização, temos a figura de Jesus.¹¹

—Não! pensou ele, resoluto, pondo-se de pé e estendendo a mão sobre o cofre. O meu dever será cumprido! Se mais sofrimentos me estão reservados por isso, tanto melhor! tanto melhor, porque mais completa será a minha provação! Maria sofreu muito mais, quando lhe arrancaram o filho dos seus amorosos braços de mãe, para atirá-lo aos cruentos braços de uma cruz! (AZEVEDO, p.74)

Não foi ele quem recolheu nos seus braços a pecadora das pecadores, a desgraçada repelida por todas as multidões? Não foi ele quem fez de Madalena o louro arcanjo da regeneração?... Não foi ele quem dela fez uma santa? Sim! Sim, Jesus, meu Mestre! toda a tua religião e toda a tua sabedoria se reduzem a esta palavra:— Amor!(AZEVEDO, p.51)

A cruz também se faz presente na trama. Instrumento de tortura e dor, foi nesse local que Jesus foi crucificado: “Elas interromperam de novo o seu aéreo e irrequieto idílio, e foram pousar, uma ao lado da outra, na pequena cruz latina que encimava o oratório da Virgem. ” (AZEVEDO, p.26); “E fez o sinal-da-cruz, ergueu-se, e recolheu-se à cama. ” (AZEVEDO, p.65).

Em *O homem*, a centralidade simbólica está na figura de Jesus. Inclusive, é pertinente ressaltar que o próprio nome da personagem é homônimo ao da figura bíblica Maria Madalena, que na narrativa do Novo Testamento foi uma das mulheres curadas por Ele, sendo a primeira a vê-lo após a ressurreição. Ela aparece na Bíblia como “Maria, chamada Madalena”, e provavelmente essa designação seja uma referência ao seu local de origem, a saber, a aldeia de Magdala, na Galileia.

Estava devota como nunca fora antes, nem mesmo nos seus tempos de pensionista das irmãs de caridade. Mostrava-se muito piedosa, muito humilde e muito submissa aos preceitos da igreja. **Falava de Cristo, pondo na voz infinitas doçuras de amor.** (AZEVEDO, 2013, p.51, grifo nosso)

[...] lia mais que dantes, muito mais, sem comparação, mas tão somente livros religiosos ou aqueles que mais de perto jogavam com os interesses da igreja; gostava de saber as biografias dos santos, **deliciava-se com a “Imitação de Jesus Cristo”, e**

¹¹ *Opus Dei* (Obra de Deus) é uma instituição da Igreja Católica. Sua mensagem está baseada na convicção de que todas as pessoas podem ser santas e felizes vivendo com Deus no dia a dia. [...]

não se fartava de ler a Bíblia, o grande manancial de poesias que agora mais a encantava; decorara o “Cântico dos Cânticos” de Salomão, principalmente o capítulo V [...] (idem, p. 556, grifo nosso)

2.6.3 Atos de profanação

Nas obras em estudo, assim como em diversas outras obras de Aluísio Azevedo, podemos vê-las pela perspectiva anticlerical, isto é, uma proposta literária com objetivo de criticar a Igreja Católica, denunciar comportamentos e ideias, como abordado no início deste capítulo. Utilizando disso, podemos inferir que a ideia da *mortalha e do homem* não tinha o intuito de criar uma exaltação a temas religiosos ou catequização, mas deturpá-los, de maneira a mostrar as hipocrisias desse sistema. Usar a dessacralização era uma dessas formas.

Em ambas as tramas três elementos são bem presentes: a Virgem Maria, Jesus Cristo e a Cruz. Nas histórias, a maneira como Azevedo profana essas construções sagradas do cristianismo é trazendo a configuração do medo, da repulsa e da morte. Isso pode ser observado, por exemplo, quando Ângelo compara Alzira à Virgem Maria:

- Alzira minha amada... sussurrava ele, entreabrindo os lábios; teu rosto é formoso como o rosto da Virgem, teus olhos são como os d'ela – fonte de amor e de ternura, são negros, são doces, augustos e suplicantes; teus cabelos cor de ouro valem pelo seu dilema de rainha dos céus, a carne do teu colo é tão macia como o cetim do seu manto constelado..., mas eu não te posso dar o meu amor, adorável pecadora, por que me casei com a Igreja e dei o meu coração a Maria (AZEVEDO, 1902, p. 144).

N' *O homem*, essa dessacralização acontece quando Magdá sentia falta de ter relações sexuais e sua tia Camila ensinou a rezar uma prece para afastar esses desejos carnis:

"Jesus, filho de Maria, príncipe dos céus e rei na terra, **senhor dos homens, amado meu, esposo de minha alma**, vale-me tu, que és a minha salvação e o meu amor! Esconde-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Protege-me contra mim mesma! esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! — Salva-me! Não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto já as línguas do inferno me lambendo as carnes do meu corpo e enfiando-se pelas minhas veias! Vale-me, esposo meu, amado meu! Vou dormir à sombra de tua cruz, como o cordeirinho imaculado, para que o demônio não se aproxime de mim! Amado do meu coração, **espero-te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo de minhas entranhas** e me ilumine toda por dentro com a luz do teu divino espírito! Por quem és, conjuro-te que não me faltes, por que, se não vieres, arrisco-me a cair em poder dos teus contrários, e morrerei sem estar no gozo da tua graça! **Vem ter comigo**, Jesus! Jesus, filho de Deus, senhor dos homens, príncipe dos céus e rei na terra! Vem que eu te espero. Amém." (AZEVEDO, 2013, p.54, grifo nosso)

Observando essa passagem, tal questão nos remete ao Barroco, um estilo que surgiu no contexto da Reforma Protestante e da Contrarreforma e que foi marcado pelas oposições e conflitos. Ou seja, essa relação de sagrado *versus* profano, carne *versus* espírito, *erotismo versus* espiritualidade eram bem presentes. Ao mesmo tempo em que havia a presença da religiosidade, havia também um forte apelo aos prazeres sensoriais. Essa descrição, por exemplo, na passagem acima pode ser vista até os dias atuais nas imagens cultuadas pelos religiosos, nos espaços sagrados da Igreja, etc.

O barroco será, portanto, uma arte impregnada de conflitos, pois é consciência da dualidade material e espiritual de que é essência. Tentará, assim, a conciliação do sagrado e do profano, do belo e do feio, do normal e do anormal. A própria religiosidade estará impregnada de aspectos eróticos e profanos, mesclando-se, às vezes, misticismo e erotismo. O artista barroco procurará, insistentemente, as figuras, a maravilha das imagens, os juízos. Exagerando, levará a poesia, não raras vezes, a cair no nihilismo temático, transformando-se num jogo de palavras ou pensamentos (SANOS, 1984, p.10)

Figura 3 – O êxtase de Santa Teresa



Gian Lorenzo Bernini
Fonte: Simone Martins, 2017

Figura 4– A flagelação de Cristo



Caravaggio
Fonte: DasArtes, 2020

Ao se atentar às dicotomias exploradas nas obras, Maria Conceição Monteiro nos explica que

ao trabalhar com elementos dicotômicos – **o bem depende do mal, a luz da escuridão, o racional do irracional** – para definir os limites, a modalidade de narrativa em questão torna-se singular, pois é através dessas oposições que trespassa qualquer limite, negando-se a ser isto ou aquilo, para assumir-se como ambos ao mesmo tempo. Para Botting (1996, p.8), as relações entre o real e o fantástico, o sagrado e o profano, o natural e o sobrenatural, o passado e o presente, o civilizado e o bárbaro, são cruciais para o transito gótico entre os limites e a transgressão. (2004, p. 91, 92, grifo nosso)

Eliade explica que o homem só toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano, ou como diz Shirley

Carreira “se o conceito for abordado em sua relação binária com o profano”. (CARREIRA, 2012).

Para o pesquisador, o sagrado estaria intimamente ligado ao conceito de “hierofania” (ELIADE, 2018, p. 17), ou seja, de algo que se “revela”; que simultaneamente se manifesta e se oculta no mundo sensível. Essa revelação promove “uma rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente” (ELIADE, 2018, p. 17). Essa rotura do espaço profano, que é neutro e homogêneo, constitui um canal de comunicação entre o visível e o invisível. Enquanto ao profano pertence o ordinário, ao sagrado pertence o extraordinário.

Tendo esse esclarecimento, outro momento de subversão religiosa ocorre quando a Virgem Maria se transforma em Alzira:

Ângelo principiou a sonhar: Um coro etéreo descia dos céus e vinha cantar-lhe ao ouvido o epialâmio dos anjos. O nicho da Virgem iluminava-se de fogos cambiantes, derramando no aposento uma doce claridade de luar multicolor, e a Santa sorria para ele, banhada de ternura, toda de branco e coroada de flores de laranjeira, como uma noiva. Ângelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e venha colocar-se ao lado dele. Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny. Os olhos tingem-se-lhe de uma **sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio.** (AZEVEDO, 1092, p.65, grifo nosso)

N’ *O homem*, a troca acontece quando a imagem do Cristo crucificado se transforma no trabalhador de pedreiras:

E logo em seguida, sem ânimo de erguer a cabeça, transida de medo, sentiu distintamente que o Cristo se agitava na parede, como forcejando para despregarse da cruz, e que afinal descia, pisava no chão, encaminhava-se para ela e tocava-lhe de leve com a mão no ombro, aproximando a boca, para lhe falar ao ouvido. Magdá sentiu rescender o cheiro da murta.

[...]

Magdá deixava-se embalar pela música sensual e mística destas palavras e o cheiro de murta. E, já sem medos nem sobressaltos, quedava-se imóvel e comovida, como se estivesse conversando em êxtases com um Cristo só dela, um Cristo destronado e sem orgulhos de Deus, um Cristo seu amante, fraco, de carne, submisso e humano. (AZEVEDO, 2013, p.142,143)

A cruz, n’ *A mortalha*, converte-se em arma para matar o frei:

—Não hás de morrer! —Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito. E arrancou uma cruz da terra. —Vês? . . . disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir! E cravou-lha na garganta. —Ah! gemeu Ozéas. Perdoai-lhe, Senhor (AZEVEDO, 1902, p.102)

Após esses apontamentos, podemos compreender a hierofania que os personagens de Ângelo e Magdá, verdadeiramente experienciam em suas respectivas tramas. Essa tal não está relacionada ao tradicional, visto se tratar de uma questão profana; a realização do padre com o transcendente não acontece com a figura de Deus, do sagrado, mas sim com a prostituta. Essa passagem ocorre quando Alzira ressuscita por alguns instantes, após Ângelo se deleitar nela com um beijo.

Soltou um grito. Aos seus olhos desvairados, Alzira acabava de erguer-se a meio no leito, e abriu as pálpebras, estendendo-lhe os braços com um fugitivo e triste sorriso nos lábios. —Meu Deus! meu Deus! exclamou ele, trêmulo e aterrorizado. Que significa isto?... Ainda vives, Alzira?. . . mas como é que vives, se o teu corpo tem a gelidez da morte?. . . E Ângelo viu distintamente que os lábios dela se moviam, para lhe responder com uma voz quase indistinguível: —Sim, vivo ainda... um instante apenas, um ligeiro instante; o que baste para encher minha alma com a tua imagem imaculada e santa, antes que eu parta eternamente para as margens desconhecidas que já daqui avisto... (AZEVEDO, 1902, p.56)

A mortalha de Alzira é dividida em duas partes. A primeira tem um cuidado em apresentar o personagem de Ângelo, a cidade de Paris, sua vida religiosa, até o momento em que se depara com Alzira e tenta compreender o sentimento que está surgindo. A segunda parte tem um foco maior na relação amorosa onírica entre Ângelo e Alzira, onde surge um novo espaço: ‘o mundo dos mortos’, que passa a ser o local de prazer do “homem a-religioso”, conforme diz Eliade. O sonho é o início de uma crise religiosa e identitária, e, em seu território, sagrado e profano interagem igualmente, propiciando transformações.

Deus?... E onde está ele, que nunca o vi, apesar de lhe ter dedicado a vida inteira?. . . Ozéas ergueu o braço, apontando para o céu. —Lá? perguntou Ângelo, como uma criança, apontando também. Mas lá é tão longe, tão longe. . . que minha voz, nem o meu entendimento alcançam! —Mas alcança tua alma!... —Não! minha alma é irmã gêmea do meu corpo, e ambos são filhos da terra! Sou um homem! (AZEVEDO, 1902, p.101)

Em O homem não há divisões de narrativa, mas a obra é gradual ao mostrar Magdá se iniciando na experiência onírica e os resultados na vida real. Além disso, podemos inferir que um dos ápices de sua hierofania ocorre no segundo sonho, quando o homem das pedreiras revela ser herdeiro da Ilha do Segredo e usou do disfarce de um covoqueiro para se aproximar dela.

O fundador de minha dinastia era de sílex, nasceu com o mundo, e, no entanto, meu pai era já nada menos que um quadrúmano; de mim não sei ainda o que sairá...
 - Mas tu então não é o moço da pedreira?...
 - Tolinha! Aquilo foi disfarce que tomei para te poder alcançar.
 - Como assim?

- Desejei-te e jurei que havia de possuir-te. Mas como me aproximar de ti?... Lembrei-me da pedreira que fica defronte de sua janela, tomei a forma de um cavoqueiro e comecei a namorar-te, a empregar todos os meios para atrair-te.

[...]

- Sim, sou tua, toda tua, não há mais dúvida; és o meu dono, pertence-te; [...]
(AZEVEDO, 2013, p.98)

Entretanto, os sonhos com Luiz continuavam sem interrupção, e Magdá, a contragosto, habituava-se com sua existência em duplicata, ajeitando-se pouco a pouco ao contraste **daquelas duas vidas tão diversas e tão inimigas**. (idem, p.139, grifo meu)

Eny Araújo Rocha em “Natureza e religiosidade: representações entre sagrado e profano na literatura brasileira”, discute a questão da vivência do sagrado:

A vivência do sagrado é recorrente nas sociedades arcaicas, o homem da Antiguidade era sensível ao sagrado, pois vivia uma realidade que perpassava pelo sagrado. Esse argumento irá de contra ao homem moderno por ser racional. Quanto mais o homem se afasta do seu mundo sagrado e vivencia o mundo profano as manifestações do sagrado tendem a diminuir por causa desse processo de dessacralização. Nesse sentido, entendendo que nesse processo de dessacralização o indivíduo moderno está privado desse mundo sagrado (ROCHA, 2017, p.142)

Ou seja, quanto mais Ângelo e Magdá se permitiam vivenciar as experiências sobrenaturais com Alzira e Luiz, respectivamente, menos eles se envolviam com o sagrado da religião e, por consequência, tudo que aprenderam já não fazia mais sentido. É dentro dessa lógica que os valores e princípios que aprendidos por eles não surtiam efeito em seu cotidiano, de modo que o ato final, em ambas as tramas, é justamente, se assim podemos dizer, a profanação-mor: o assassinato, descumprindo um dos Dez Mandamentos (não matarás, o 5º mandamento), seguido do suicídio. Ângelo mata o padre Oséas e Magdá envenena Luiz e Rosinha, sua esposa.

— Meu filho! meu filho! atende-me, por amor de Deus!

— Não sou teu filho, não sou nada, sou um padre! respondia Ângelo, debatendo-se para arrancar-se dos braços dele. Deixei de ser um vivo entre os mortos, sou um morto entre os vivos!

— Que vais fazer, Ângelo!

— Completar naquele abismo a tua obra, bandido!

— Não! gritou Ozéas, fazendo um supremo esforço para desviar o filho do precipício. Não te matarás!

E engalfinhados numa tremenda luta, rolaram até à sepultura de Alzira.

— Não hás de morrer!

— Pois morrerás tu! exclamou o pároco, ofegante, pondo-lhe o joelho sobre o peito.

E arrancou uma cruz da terra.

— Vês?. . . disse, bramindo-a com o braço erguido. É com a própria arma da tua religião que te vou ferir!

E cravou-lha na garganta.

— Ah! gemeu Ozéas. Perdoai-lhe, Senhor!

E vendo que Ângelo galgava a rampa do precipício,

tentou ainda arrastar-se para lá, inutilmente. Gorgolhava-lhe forte o sangue da ferida.

— Ângelo! meu filho! Atende! vagiu agonizando. Não procures a morte!
 — Não é a morte, é o sono eterno! respondeu o pároco. Eu quero sonhar! . .
 E de um salto precipitou-se no abismo. (AZEVEDO, 1902, p.102)

Magdá, já não discernindo o mundo real do mundo dos sonhos, entende que está sendo traída por Luiz. Assim ela arquiteta um plano para se vingar. Convida o casal à sua casa para celebrar a união deles, oferecendo uma taça de vinho com alto teor de xarope de Easton, muito possivelmente um concentrado de ferro e fósforo.

A histérica passou ao quarto de dormir e foi buscar o frasco de xarope de Easton, aberto havia pouco; enquanto Luiz, vendo-se a sós com a mulher, ferrou-lhe um beliscão na cinta.

[...]

A criada depôs a bandeja sobre a mesa do centro e saiu de novo. Então Magdá, com muita calma, sem lhe tremer nem de leve a mão, encheu um dos copos de vinho e despejou no restante da garrafa todo o xarope do frasco; em seguida ia a chamar os noivos, mas deteve-se; tomou novamente a garrafa, mirou-a contra a luz, provou do vinho na ponta da língua e, satisfeita com o resultado do seu exame, tornou à alcova, trouxe outro frasco do xarope ainda intacto, abriu-o e fez deste o mesmo que com o primeiro.

[...]

Então vá! Para que sejam muito felizes disse a histérica, levando o vinho à boca – Bebam tudo” Bebam tudo!

Os dois obedeceram, enxugando de um trago o líquido, com uma pequena careta, que não puderam reprimir. (AZEVEDO, 2013, p.182)

Toda sequência da passagem mostra a personagem aguardando o momento em que ambos dessem o último suspiro e ela tivesse a certeza de que seu plano havia dado certo. A cena é minuciosamente narrada, descrevendo a consequência da ação atroz e sádica de Magdá.

Magdá ria-se, olhando as caretas convulsivas que ele e a mulher faziam. Esta, agoniada, levava simultaneamente as mãos à garganta e ao estômago, sem poder gritar, tão contraída tinha já a laringe.

Repetiam-se os espasmos com mais intensidade, acompanhados de feias agitações tetaniformes. O covoqueiro estorcia-se na cadeira, rilhando os dentes e tomado de uma ereção dolorosíssima.

Quando Justina voltou, encontrou-os por terra, a estrebuchar; roxos, as pupilas dilatadas, os membros hirtos, os queixos cerrados. (AZEVEDO, 2013, p. 182)

O fim de Magdá é ser levada em uma camisa de força ao hospício, enquanto o padre se lança em um abismo, certo de que estaria para sempre com Alzira. Sobre esta última atitude de Ângelo, Cristiano Batista (2019), em seus estudos sobre a questão do suicídio, pela perspectiva teológica, comenta que no Hinduísmo, nas escrituras do Vedas, o suicídio é tolerável, significando o mais nobre dos sacrifícios. No Budismo, a vida humana existe para

ser sofrida e escolher a morte pode ser aceitável e até mesmo nobre, como os monges que assumem a postura de meditação e jejuam até a morte.

No judaísmo, religião que também possui o Velho Testamento do Cristianismo, mesmo o suicídio sendo reprovado, alguns casos são descritos, como os de Sansão, Saul, Abimeleque e Aitofel. Nesse sentido, se matar é uma vitória para o diabo (BATISTA, p.384). É pertinente comentar que a Bíblia não usa explicitamente o termo suicídio, mas alguns versículos nos levam à interpretação de que a pessoa que comete tal ato, além de pecar, quer ser maior que Deus.

Não veem que só eu sou Deus? Eu tiro e dou a vida. Faço a ferida e sará - ninguém escapa ao meu poder. (Dt 32:39)
O SENHOR Deus é quem tira a vida e quem a dá. É ele quem manda a pessoa para o **mundo dos mortos** e a faz voltar de lá. (1Sm 2:6, grifo nosso)

Dessa forma, o indivíduo que comete suicídio ofende Deus, peca contra Ele e acaba sendo condenado ao inferno. Com esse pressuposto, inferimos que a partir dessa atitude, Ângelo se distancia eternamente da figura do sagrado, optando por viver essa nova vida com Alzira, no “mundo dos mortos”.

Com toda essa explanação, percebemos o quanto a questão da religiosidade, no que tange ao sagrado e ao profano, contribui para o todo de nosso estudo, principalmente para entender a construção vampírica em Alzira e Magdá.

Posto isto, agora que já sabemos que ambas as obras podem ser lidas pelo viés gótico, através de seus cenários, diálogos e personagens, após entendermos um pouco mais sobre o autor e sua época, nossos esforços se voltam especificamente para a figura do vampiro, explicada no primeiro capítulo desta dissertação. Assim, poderia Azevedo ter construído as personagens Madalena e Alzira como vampiras e, mais do que isso, do tipo psíquicas? As possíveis respostas para essa questão seguem no próximo capítulo.

3 AS VAMPIRAS DE ALUÍSIO AZEVEDO

Na primeira parte deste trabalho foi feita uma caminhada sobre a trajetória do vampiro, desde as primeiras lendas até a sua configuração atual, presente no imaginário dos leitores ao redor do mundo. Além disso, conseguimos compreender com mais detalhes a razão da pouca tradição do vampiro em terras nacionais, mas observando sua presença de forma metafórica em diversas narrativas, principalmente as de cunho regionalista.

Na segunda parte, entendemos o contexto do autor, as questões que envolvem as obras em discussão e a possibilidade de análise pela visão gótica. Junto aos pesquisadores, conseguimos perceber ser possível uma leitura da presença do vampiro n’*O homem* e n’*A mortalha de Alzira*, mas não a criatura tradicional, sugadora de sangue, consolidada por Stoker, mas sim uma que absorve a energia de organismos vivos.

Nesse sentido, o seguinte cenário pode ser formado: a mulher, vampira, com elementos do psiquismo e que leva o homem à perdição. Para compreendermos esse conjunto, precisamos entender a construção do feminino, dos arquétipos e como a relação com o mito de Lilith contribui para concluir a proposta da dissertação.

3.1 A identidade da mulher

“A manifestação da sexualidade... estabeleceu essa noção de sexo” – Michael Foucault

“A mulher exemplar é a coroa do seu marido, mas a de comportamento vergonhoso é como câncer em seus ossos.” - Provérbios 12:4

Seja em livros, filmes, séries ou na sociedade em geral, quando falamos em ‘mulher’, normalmente a imagem evocada em sua construção é a sensualidade, sedução, rota para os prazeres, ou sua delicadeza, servidão e submissão ao marido. Pensar na ideia de mulher envolve o âmbito político, histórico, cultural e literário, pilares que nos auxiliam a compreender melhor a completude da análise.

Partindo do conceito imediato – o dicionário - a palavra mulher vem do latim *mulier*, termo que expressa uma pessoa do sexo feminino, utilizado em contraste ao homem. De forma mais usual, esse termo é mais recorrente à pessoa que chegou à puberdade ou idade

adulta. Por conseguinte, a menina passa a ser mulher, conforme os padrões culturais, a partir de sua primeira menstruação, a menarca.

Logicamente que a definição do dicionário é basilar, pois, ao longo dos séculos, o conceito de mulher foi se expandindo e se desenvolvendo junto, principalmente, ao momento histórico em que ela estivesse inserida.

As diferentes ordens do discurso, responsáveis pelas mudanças do sujeito, constituem a identidade feminina e, por estarem submissas a momentos históricos específicos, abrigam experiências particulares, emoções e vivências culturais que permitem a construção da subjetividade da mulher. (VIEIRA, 2005, p.210)

É perceptível que o papel social da mulher foi evoluindo ao longo da história da humanidade. Durante séculos, a sociedade considerava que a mulher devia limitar-se a cumprir com as suas funções de esposa e mãe, além de ser cerceada de diversos direitos que eram comuns, ou naturais, aos homens, como trabalhar, votar, estudar, entre outros. Dennis Cuch, em sua obra intitulada “Noções de cultura nas ciências sociais”, diz que a identidade é um instrumento que permite pensar a articulação do psicológico e do social em um indivíduo.

A identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente. (1999, p. 177)

Ou seja, ao se pensar nessa categorização dicotômica de masculino e feminino, a sociedade automaticamente vincula às relações de poder (TONELLI, 2012), a velha ideia de que o homem é mais forte, a figura que traz o sustento para casa, que ganha mais e a mulher como figura de fragilidade, totalmente dependente do marido e, em alguns casos, perdidamente apaixonada. Silvana Fernandes Lopes em “*Retratos de mulheres na literatura brasileira do século XIX*” e Josenia Vieira contribuem com essa questão:

a educação da mulher urbana das camadas superiores restringia-se ao aprendizado da leitura e escrita, aos bons costumes, à música e aos idiomas estrangeiros. A finalidade era formar a boa esposa e a boa mãe e mesmo as lutas para a ampliação das oportunidades educacionais femininas eram movidas, salvo exceções, pela importância do papel da mulher na educação de seus filhos homens. (LOPES, 2011, p. 120)

Como espaços de reprodução biológica, os corpos femininos são representados como vazios, necessitando de cuidados enquanto aguardam o preenchimento pela maternidade. Nas relações afetivas, a mulher deve ser guardada no interior da casa e o seu papel é o de guardiã passiva do bem-estar masculino. (VIERA, 2005, p.217)

Agora, levando para o fator literário essa construção do homem e da mulher não se distanciava muito da realidade. As páginas do livro representavam, de certa forma, a visão da

sociedade e de seus autores, com as marcas culturais dos contextos de cada autor e das distinções de sujeito com os quais ele se identifica e se associa (TRINDADE, p.11). Veja, por exemplo, que Magdá, de *O homem*, era caracterizada como uma mulher que precisava sempre estar aos cuidados do pai, das criadas, para não sucumbir à histeria e para se curar de tal male, segundo Dr. Lobão, precisaria de sexo o quanto antes; no caso de Alzira, d' *A mortalha*, a imponente prostituta que tinha quaisquer dos homens da sociedade parisiense aos seus pés, passa, praticamente, a rastejar e ficar doente por não ter o amor de Ângelo. Construções que *a posteriori* se transformam, uma relação de causa e efeito, ação e reação.

Ambas as obras fazem parte das últimas décadas do século XIX, período marcado por duras críticas às políticas públicas do Segundo Império. Em “O trabalho e o elemento feminino nos romances de Aluísio Azevedo”, Angela Fanini comenta que a sociedade da época, o Brasil Oitocentista, ainda não tinha uma estratificação definida das classes sociais, “pois o elemento escravo não se organiza como classe, assim como também não o fazem o fazendeiro e senhor de escravos e o elemento pobre livre ou das classes intermediárias”. (FANINI, p. 53). Esse universo das classes sociais é nítido nas narrativas: N' *A mortalha* temos Alzira, que contempla o grupo das cortesãs, que “faziam da prostituição um meio de vida”; e Madalena, que contemplava o grupo “*das moças de família*, filhas de comendadores e barões de café, casadoiras, pertencentes, na grande maioria, à elite”.

O romance no século XIX, portanto, interpretou a sociedade ao mesmo tempo que contribuiu para configurá-la, exercendo, por certo, influência entre os que possuíam o “vício impune” da leitura do gênero. “Vício”, aliás, que acometia muito mais às mulheres do que aos homens, por razões relacionadas à própria ideia da condição feminina e masculina no período em questão. Às mulheres, sobretudo às de elite, cabiam o piano, o bordado e um bom pretendente e, aos homens, cabiam as carreiras liberais ou públicas. À mulher, a casa. Ao homem, a rua. (VERONA, 2008, p.4)

Assim, em idos dos anos 1822, as mulheres brancas e ricas, principalmente, não eram vistas, com frequência, nas ruas, pois eram mantidas enclausuradas em casa, a fim de cumprir suas demandas. Suas vestimentas eram admiráveis e luxuosas, porém, quase nunca circulavam pela cidade, seguindo os convencionalismos da burguesia colonial. Segundo Brenda Trindade em “Representações do feminino em Théophile Gautier e Aluísio Azevedo”, muitas mulheres eram vigiadas dia e noite, pois a subida de classe estava atrelada ao bom casamento e gerenciamento da família. Dessa forma, “elas se tornavam responsáveis não apenas por seu próprio lar, mas por todos os que estavam ligados a elas”. (p. 12).

Fato é que abordar a temática da mulher, como já dito, significa, como diz Wehren *et al* (2019), apresentar diversos acontecimentos históricos, resgatar momentos de tensão,

reflexão e fatos contraditórios de diferentes períodos, apresentar as relações masculinas e femininas mostrando como a mulher é um ser social, e de que forma ela participa das diferentes culturas e transformações históricas.

Cabe dizer que a mulher é um ser multifacetado, seja ela estrangeira ou brasileira. Tomando esta última, a mulher é submetida a funções por vezes inusitadas, degradantes e até desumanas, vide o tempo da escravidão em território nacional. Segundo as pesquisas de Glauce Silva *et al* (2005), a figura da mulher já foi referência de admiração, já foi temida como representante do diabo, chegando a ser reduzida como objeto de domínio e submissão por supostamente não ter uma função, comparado ao homem. Sua real influência na evolução do ser humano foi marginalizada e até aniquilada.

A história feminina brasileira, como a história de muitas mulheres europeias, é assinalada pela afirmação do patriarcado que, validada pela religião cristã, silencia as suas vozes. A mulher oitocentista, educada socialmente, era subordinada e dependente do pai ou do marido, sendo feita propriedade do homem e subalternizada por ele. (TRINDADE, 2019, p. 32)

Em termos organizacionais e de poder, a Igreja Católica teve grande parcela de culpa e perseguição à figura da mulher. Isso fica claro quando analisamos a Caça às bruxas, movimento que ocorreu na Inquisição, em que qualquer mulher era perseguida caso demonstrasse ter poderes sobrenaturais, estar solteira por muito tempo, entre outros motivos. Nesse contexto foi criado o famoso documento *Malleus Maleficarum*, escrito em 1487 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger.

As teses centrais do “Martelo das Feiticeiras” fundamentaram-se na ideia de que o demônio, sob a permissão de Deus, procura fazer o máximo de mal ao homem para apropriar-se de suas almas. Esse mal é feito prioritariamente através do corpo, único canal em que o demônio pode predominar. A influência demoníaca é feita através do controle da sexualidade, e por ela, o demônio se apropria primeiramente do corpo e depois da alma do homem. Segundo o livro, as mulheres são o maior canal de ação demoníaca.

Vejamos, a exemplo, o caso de Mima Renard. Segundo os estudos de Martins (2003) e Lachovski (2021), Mima foi uma imigrante francesa condenada no Brasil à morte na fogueira por não cumprir o “termo de bem viver”. Foi capturada e acusada de bruxaria por “atrair os homens” da cidade e causar danos à moral da época (a gota d’água se deu quando dois de seus clientes, homens casados, brigaram entre si até a morte por conta de Mima).

[...] sendo inquirida [...] Respondeu chamar-se Mima Renard, ignora o nome de seus pais, idade vinte oito anos, solteira, vive de recolher visitas [ilegível], não sabe ler

nem escrever [...] dada a palavra a indiciada [...] Por ela foi dito que não se julga nos termos designados termos de bem viver, pois nem é embriagada por hábito, e nem pratica tais turbulências, sendo de fato prostituta[...] (LACHOVSKI, 2021, p.20)

Como estamos analisando obras que envolvem o fator religioso, cabe ressaltar que a literatura bíblica também possui alguns episódios que envolvem o comportamento da sociedade frente à mulher. Tamar, no Antigo Testamento, foi prostituta por um dia e engravidou do sogro. Segundo a história, como a jovem não conseguia engravidar dos irmãos de seu marido morto – lei do Levirato – e percebendo que Judá, seu sogro, não cumpriria sua palavra em entregar seu filho mais novo para se casar com ela, Tamar veste-se de prostituta e consuma o ato com Judá. Após o ato, ele deixa com ela objetos que serviam para identificá-lo a fim de enviar mais tarde o pagamento. Tamar conseguiu o que queria: estava grávida. Quando Judá soube que a nora estava grávida, imediatamente mandou que a queimassem viva.¹²

E aconteceu que, quase três meses depois, deram aviso a Judá, dizendo: Tamar, tua nora, adulterou, e eis que está grávida do adultério. Então disse Judá: **Tirai-a fora para que seja queimada** (Gn 38:24, grifo nosso)

É interessante notar o poder do patriarcado, pois o personagem define a sentença sem nem sequer mandar interrogá-la. Ele tinha esse direito, porque ela pertencia à sua família, ainda que negligenciada. Se não fosse algo planejado, como vimos, o trágico fim dessa mulher já estava determinado.

Raabe também é uma personagem marcante, pois foi triplamente marginalizada em sua história: uma prostituta em sua cidade, uma estrangeira para Israel e uma mulher. Em sua primeira aparição, Raabe é a figura central na narrativa. Ela direciona a ação e salva os espias de acordo como relatos do livro de Josué.

E Josué, filho de Num, enviou secretamente, de Sitim, dois homens a espiar, dizendo: Ide reconhecer a terra e a Jericó. Foram, pois, e entraram na casa de uma mulher prostituta, cujo nome era Raabe, e dormiram ali. (Js 2:1)

¹² Relatada em Gn 38, tal lei consistia na perpetuação da linhagem dos homens, para que não houvesse quebra de direitos sobre terras ou sucessões. Na prática, a Lei do Levirato consistia no fato de, falecido um homem casado e sem filhos, cabia ao seu irmão engravidar a viúva, sendo que o filho nascido seria considerado do falecido, e não do irmão vivo. A mulher era considerada, assim, mero meio de reprodução e perpetuação da linha sucessória masculina, uma vez que não havia caso legal similar para as mulheres. Fonte: <https://rlima777.jusbrasil.com.br/artigos/569161449/a-mulher-religiosa-em-um-ambiente-protestante-historico-de-prevalencia-masculina>

Em sua segunda e última aparição, ela também não age passivamente. Aparentemente marginalizada, mesmo entre seu próprio povo, vivia nos limites da cidade, com a reputação comprometida.

Para concluir esse trecho de ilustrações, temos a famosa passagem da mulher adúltera. Aqui, especificamente, não é um caso da mulher como prostituta, mas pega em adultério. Segundo o relato de João 8, os escribas e fariseus, ofício de homens, levaram até Jesus uma mulher pega em flagrante adultério. Segundo a lei de Moisés, tal ato deveria ser punido com apedrejamento. Mesmo que tal atitude não tenha se consumado, pois Jesus a perdoou, é mais um exemplo de como a sociedade e cultura da época agiam em relação à mulher.

Nota-se que, no contexto histórico, o poder de decisão sempre está nas mãos dos homens e a mesma ordem que criou a veneração a diversas mulheres, ditas santas, foi a mesma que levou à morte a outras tantas, ditas profanas, prostitutas, adúlteras etc.

Era função da Igreja “castrar” a sexualidade feminina, usando como contraponto a ideia do homem superior a qual cabia o exercício da autoridade. Todas as mulheres carregavam o peso do pecado original e, desta forma, deveriam ser vigiadas de perto e por toda a vida. Tal pensamento, crença e “medo” acompanhou e, talvez ainda acompanhe, a evolução e o desenvolvimento feminino (SILVA *et al*, 2005, p.72).

Carlos Amadeu, em “O martelo das feiticeiras – *Malleus Maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história”, explica essa relação da mulher com a Igreja:

A idealização de Maria como supermãe que não deixa seu filho crescer foi projetada no poder filicida crescente das bruxas. Esta repressão da potência do Messias e de sua alma foi canalizada no ódio à mulher, transformada em bruxa e companheira do Diabo, que o *Malleus* frisa repetidamente ser impotente sem ela. Paralelamente, as freiras, como esposas de Cristo, eram excluídas do poder institucional e sacramental. O aumento da importância do Demônio e de suas amantes bruxas fabricado pela Inquisição acompanha, então, a diminuição do poder transformador do Messias e de suas sacerdotisas freiras. (BYINGTON, p.210,211)

Glauce Silva (2005) diz ainda que até o século XVII o masculino era o único modelo de sexo reconhecido. Nesse sentido, a mulher era concebida como um homem invertido e inferior, ou seja, segundo os pesquisadores, um sujeito menos desenvolvido na escala da perfeição metafísica. Eles complementam ao dizer que, no século XIX, a mulher deixa de fazer o papel de homem invertido para ser o inverso do homem, ou seja, sua forma complementar.

Diante de todos esses fatores, é perceptível a importância da mulher na sociedade, na academia e na literatura. Assim sendo, tomando como perspectiva o literário, e sabendo que a mulher é tematizada, desde a Antiguidade, em lendas, mitos, crenças religiosas, ganhando

destaque e importância também nas artes, seguiremos a pesquisa por esse caminho, de modo a nos levar à compreensão das personagens estudadas como vampiras.

Ao pensar em Alzira e Madalena como figuras vampíricas, não queremos atrelá-las ao imponente Drácula, com seus dentes pontiagudos, hematófago, sem reflexo diante de um espelho e sensível à luz solar, mas pensá-las como sugadoras de energia, dividindo características comuns aos súcubos e à Lilith, como veremos adiante. Nesse sentido, ambas compartilham coisas em comum com um arquétipo muito difundido no período romântico, presente na literatura e nas artes plásticas – a exemplo das telas de Gustave Moreau – a *femme fatale*.

3.2 O feminino universal e a *femme fatale*

A configuração da mulher sempre esteve envolta de mistério, sendo sinônimo de sensualidade, proteção, benção e maldição. Presente em lendas da oralidade, mitos, crenças e arte, a literatura encontrou neste universo particular uma fonte inesgotável de inspirações, explorando a dualidade dada ao sexo feminino até as últimas consequências, e isso tem forte relação com o significado de arquétipos.

Segundo Carl Jung (2000), a psicologia, inicialmente, traduzia o inconsciente como os “conteúdos reprimidos ou esquecidos” (p. 15), possuindo natureza exclusivamente pessoal. Porém, o autor ressalta que o inconsciente possui duas camadas. A primeira é uma camada superficial que corresponde ao inconsciente pessoal, adquirido pelas experiências pessoais, sendo submissa à segunda camada: o inconsciente coletivo. Este é uma camada mais profunda, originada da universalidade de conteúdos e comportamentos. O conteúdo desse inconsciente coletivo, Jung denomina “arquétipos”.

Os arquétipos são “estruturas básicas e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação são padrões arquetípicos” (HILLMAN, 1992, p. 22). O arquétipo pode ser utilizado como elemento ou base conceitual para compreender e explorar todos os tipos de experiências nas quais a função criativa da imaginação esteja presente, isto é, imaginais. Isto ocorre devido ao fato do arquétipo manifestar-se ou atuar simultaneamente em vários níveis ou estratos; como imagem, como padrão de percepção ou filtro da realidade e como um afeto ou impulso. Por exemplo, se o padrão arquetípico materno está constelado na psique, há a imagem da mãe, existindo então uma vontade ou impulso para comportamentos e atitudes de cuidado a outras pessoas e, desse modo, uma tendência a perceber o mundo sob a ótica do cuidado. (SERBENA, 2010, p. 78)

Os mitos, para Jung, são uma forma de transmissão das narrativas arquetípicas. Por isso, os arquétipos constroem representações coletivas através de influências conscientes assumindo nuances que variam de acordo com o inconsciente pessoal no qual são manifestados. Logo, os mitos se formam a partir da união das objetividades com as experiências sensoriais pessoais.

São, antes de mais nada, manifestações da essência da alma [...] O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos [...] Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, [...] são [...] expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza (JUNG, 2000, p.18).

Com essa informação, dentro de uma perspectiva mitológica da criação da vida, do universo, muitos são os mitos e teorias ao redor do mundo, cada qual com suas peculiaridades, mas também com semelhanças no que tange aos princípios básicos. Normalmente, a teoria da criação do homem acontece através de um Ser Superior, que cria, um tempo depois, a mulher, trazendo alguma tragédia consigo. Para exemplificar, tomemos o mito grego e judaico-cristão.

No caso do mito grego, Pandora ("a que possui todos os dons", ou "a que é o dom de todos os deuses") foi a primeira mulher, criada por Zeus, dada como um castigo aos homens pela ousadia do titã Prometeu em roubar aos céus o segredo do fogo. Antes da chegada de Pandora, os homens viviam felizes e sem preocupações. O estereótipo belo e inocente é responsável por camuflar todo mal que ela trazia para a vida tranquila do homem. A mulher que cuida da casa, dos filhos e do marido é também um fardo para o cidadão grego.

"...E então [Prometeu] feriu profundamente o coração de Zeus, o alto senhor do trovão, que ficou furioso quando ele viu ao longe a luz do fogo entre os homens, e imediatamente ele lhes deu um problema para que apagassem o fogo. O famoso deus Pacífico misturou argila e lhe deu a forma de uma virgem tímida, exatamente como Zeus queria, E Athena, a deusa de olhos de coruja, a vestiu em roupas prateadas e com suas próprias mãos lhe colocou um véu na cabeça, uma coisa complexa, bonita de se olhar [...] Da sua raça vem a raça das mulheres fêmeas, Essa raça mortifica a população de mulheres, Uma grande infestação entre os homens mortais, que viviam com riqueza e sem pobreza." (HESÍODO *apud* LAURIOLA, 2005)

Pandora é nada mais que um objeto, sem poder exercer sua individualidade, apenas cumprir a vontade de Zeus de castigar os homens, condenada a disseminar o mal que, por vezes, pode vir com alguma fagulha de bondade; mas ainda sim um fardo. Não se fala se, de alguma maneira, ela tinha consciência da missão que lhe foi dada, pois mesmo lhe sendo dadas virtudes pelos próprios deuses, ela não é autônoma, em nenhum momento se demonstra

a possibilidade de escolha em relação ao seu destino. Seu mistério poderia ter fascinado e dominado o gênero masculino, mas ao contrário disso, ela se torna apenas um peso hipnotizante. O outro, o oposto da astúcia masculina capaz de roubar e ludibriar os deuses.

Na contraparte cristã, Eva (do latim Eva (la) que veio do grego antigo Εὐα (Éva) e este do hebraico הוה (he) (Ḥawwāh). Significa aquela que dá vida.) Foi a primeira mulher, criada por Deus, dada ao homem, Adão, que era o único animal racional que não tinha uma parceira do sexo oposto e se sentia triste por isso. Segundo a Bíblia, eles viviam no Jardim do Éden até que Eva, influenciada por uma cobra, comeu o fruto proibido. Ela ainda oferece-a para Adão, que também come e ambos são expulsos por um anjo do paraíso. A partir daí surgiu a humanidade, os filhos do primeiro casal do mundo.

Assim o homem deu nomes a todos os rebanhos domésticos, às aves do céu e a todos os animais selvagens. Todavia não se encontrou para o homem alguém que o auxiliasse e lhe correspondesse. Então o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a trouxe a ele. Disse então o homem: "Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada". (Gn 2:20,23)

É possível notar que, em ambos os casos, a mulher que, de início tinha uma construção quase que sagrada, torna-se prenúncio de maldição, subjugação, e o homem continua em seu posto majoritariamente provedor e figura principal na relação. Pensando nessa relação de mulheres vítimas e mulheres destruidoras (de homem, especialmente), a literatura nos apresenta dois arquétipos bem definidos.

No contexto do romance gótico, as personagens femininas do século XVIII eram caracterizadas partindo de um personagem já existente nos romances de cavalaria medievais: a idealização de uma mulher doce, subordinada e dedicada seria parte de um dos arquétipos mais comuns na literatura gótica, e que, posteriormente, entraria para a galeria das personagens mais presentes nas narrativas de horror: a *damsel in distress*, que em português poderia ser traduzido por “donzela em perigo”. A premissa é a de uma mulher que, na maioria das vezes, se envolve em situações de perigo, cabendo ao herói – o homem – salvá-la. Isabela, de *O castelo de Otranto*; Emily, em *Os mistérios de Udolpho* (1774), de Ann Radcliff (1764-1823); Antônia, em *O monge* (1796), de Mathew Lewis (1775-1818) são alguns exemplos literários.

No início do século XIX, a mulher é personificada como poesia e perfeição. Na Literatura Brasileira, esse arquétipo também foi extensamente explorado, por exemplo, n’A

escrava Isaura (1875), de Bernardo Guimarães (1825-1884). Na trama temos uma escrava branca, bela e bem-educada que foi criada como filha na família em que serve. Após a morte da matriarca que a protegia, Isaura torna-se propriedade de Leôncio, que, mesmo casado, sentia-se atraído por ela, assim como outros personagens homens. Na história, temos também Álvaro, o herói que livra Isaura das mãos do antagonista.

Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que eu conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano (GUIMARÃES, 1875, p.4).

Mesmo assim ainda era bela a mísera cativa. A magreza fazendo sobressair os contornos e ângulos faciais, realçava a pureza ideal e a severa energia daquele tipo antigo. Os grandes olhos pretos cobertos de luz baça e melancólica eram como círios funéreos sob a arcada sombria de uma capela tumular. Os cabelos entornados em volta do colo, faziam ondular por eles leves sombras de maravilhoso efeito, como festões de hera a se debruçarem pelo mármore vetusto de estátua empalidecida pelo tempo. Naquela miseranda situação, Isaura oferecia ao escultor um formoso modelo da Níobe antiga (GUIMARÃES, 1875, p. 78,79).

Um outro exemplo que podemos citar é *Iracema* (1865), de José de Alencar (1829-1877). Obra do período indianista, *Iracema* conta a trama da virgem bela que fez um voto de castidade aos deuses indígenas, mas a promessa é quebrada ao se apaixonar por um colonizador português. Observe como de início o narrador tem a preocupação em descrevê-la:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1865, p.5)

O povo da tribo, sabendo disso, passa a caçá-la até a morte. É interessante notar que ambas as obras citadas possuem o elemento que remete ao puro e virginal, onde a mulher se submete física e psicologicamente ao homem, que a doma como um animal.

Por outro lado, por volta de 1830, a literatura, principalmente as de horror, introduz uma mulher mais independente, sem medo dos julgamentos sociais e coloca o homem sobre sua subjugação, de modo que ele passa a temê-la. Diversos autores passaram pela temática da mulher fatal, como Flaubert, no romance *Salammbô* (1862), e na personagem Herodias, nos *Trois contes* (1877); ou ainda no poema *Hérodiade* (1898), de Stéphane Mallarmé. Porém, o mais icônico do período finissecular ficou marcado pela peça *Salomé* (1891), do escritor inglês Oscar Wilde. Nesse sentido, se a heroína da primeira realização do Gótico literário era virtuosa e quase inatingível, o fim de século oitocentista vê surgir uma nova

heroína: voluptuosa e independente, ela é uma ameaça física ao homem (cf. FRANÇA & SILVA, 2015).

Segundo os pesquisadores Fernando Barros e Maria Cristina Ribas em “A alegoria e a *femme fatale*: a modernidade baudelairiana em Augusto do Anjos”, a *femme fatale* ganha, no período romântico, uma natureza quase mítica que associa lendas populares às figuras mitológicas para criá-la a partir da figura da “mulher vampira”, em curioso paralelo aos traços míticos de Lilith, sua contraparte arquetípica. Afirmam, ainda, que no período neogótico do decadentismo, a *femme fatale* será transformada no grande símbolo feminino da literatura *fin-de-siècle* (BARROS; RIBAS, 2014, p.95,96)

Para Fabiano Santos em “O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da *femme fatale* entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro” (2015, p. 128, 129):

o motivo do erotismo e, conseqüentemente, o da *femme fatale* (centro da atração vertiginosa da experiência erótica) no romantismo (sobretudo em seus estágios crepusculares) desenvolvem-se de acordo com os dispositivos dessas duas categorias. A experiência do êxtase erótico, que possui correspondências com as forças diluidoras da irracionalidade, será tratada pelos românticos como uma alegoria da transcendência que, munida dos meios de expressão do sublime, sintonizar-se-á com a precipitação na morte e no desconhecido.

Carlos Eduardo Bonfá em “Uma incorporação fatal” complementa essa questão ao dizer que a presença desse arquetipo feminino é uma herança da faceta diabólica da mulher romântica, associada ora a um anjo ora a um demônio. (p.72). Além disso, a mulher fatal se relaciona intimamente com o fator sexualidade e erotismo. Veja, por exemplo, que nas obras em estudo temos uma fusão entre a bela defunta e a mulher fatal comum à estética do Romantismo, representando uma transgressão à rígida moral da sociedade, que, por muito tempo em nossa história, impediu a mulher de se mostrar sexualmente ativa (SANTOS, 2014, p.103), no caso d’*A mortalha*; e uma que consegue realizar todas as suas fantasias sexuais no nível onírico e deixa de ser a filha devota e recatada do início da trama para se tornar uma assassina ao final, no caso d’*O homem*. Bonfá (2016) complementa:

Uma determinada imagem de mulher ou ninfa *fatale* de espírito emancipador e consciente do prazer é associada ao vício, pois se desvencilha dos padrões burgueses da mulher-mãe, esposa destinada à vida doméstica e à família (instituição que resguarda a propriedade), dependente, abnegada, sempre amorosa e bondosa. A prostituta, figura assaz representativa da *femme fatale*, é diametralmente oposta à figura da mulher-mãe, simbolizando a esterilidade e o aborto. (BONFÁ, 2016, p.72)

Julio França e Daniel Silva também definem o arquetipo da mulher fatal:

Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo [...] a *femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade feminina comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-lo ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte, ela foi, diversas vezes, identificada literariamente com o próprio diabo (FRANÇA; SILVA, 2015, p.57)

Além disso, a representação da mulher fatal pensada pela literatura assume várias faces, compondo um painel diversificado entre o belo e o grotesco. Nesse sentido, o horror provocado por essa figura é, segundo, França e Silva, transfigurado em representações monstruosas, como vampiras, sereias ou medusas. Mesmo quando não é fisicamente repugnante, ela é compreendida como vetor de diversos perigos escondidos sob uma imagem atraente (p. 57).

Essa configuração de mulher se faz presente nas histórias das sereias, que, com seu canto e beleza exacerbada, seduzem os marinheiros para o fundo do mar, no intuito de matá-los; na mitologia grega, com Helena – a mulher mais bela do mundo – que se torna pivô da guerra em Troia; e até mesmo na literatura bíblica, a exemplo de Dalila, que era filisteia, povo inimigo de Sansão, e apenas o seduziu para descobrir a origem de sua força; e Jezabel, que detinha um alto poder que fez o profeta Elias fugir e se esconder em uma gruta, sendo que, anteriormente, o mesmo homem teve coragem de enfrentar 400 profetas de baal, deus dos fenícios e cartagineses.¹³

O tema da mulher fatal também é muito explorado na literatura gótica, que passa a desenvolver, de maneira mais explícita, a relação das mulheres com as trevas, mulheres bruxas, esposas de demônios ou conectadas com alguma espécie de entidade maligna. A conexão com a temática religiosa é recorrente, visto que as narrativas são mais fortes em uma sociedade patriarcal, que entende o sexo fora do casamento como pecado e a mulher como promíscua, caracterizada, de fato, como um monstro. Sua construção é feita de modo a gerar medo e terror nos homens, como acontece, de certa forma, nas obras em estudo. Nesse sentido, as personagens femininas trazem consigo um cetro de morte e destruição em sua construção, atraindo homens e seduzindo-os, para, posteriormente, exterminá-los, seja no plano físico, emocional ou espiritual.

¹³ Ver Bíblia – Juízes cap. 13 e 1ª Reis cap. 16

3.3 O mito de Lilith

[...] Lilith, um demônio noturno que agarra os homens e as mulheres que dormem sozinhos, provocando-lhes sonhos eróticos e orgasmos noturno. [...] (KOLTUV, 1989, p.13)

Como vimos no capítulo 1, a origem do mito do vampiro é bem antiga e se apoderou de diversas histórias e contos populares para se tornar o clássico conhecido do público. Porém, como já falado por Melton (1995), há outras formas de vampiro e um que nos interessa para a parte final dessa pesquisa consome a energia vital de sua vítima. Sua origem é intrigante, controversa e contribui para as variadas fontes de criação da personagem.

Com uma parcela de participação na construção das histórias sobre os vampiros, encontramos os persas, que foram uma das primeiras civilizações a relatarem lendas de demônios bebedores de sangue. Na Antiga Babilônia e na Assíria, existiam lendas sobre a mítica *Lilitu*, sinônimo e origem de Lilith e suas filhas, as Lilu, da mitologia hebraica. *Lilitu* era considerada um demônio e representada muitas vezes alimentando-se do sangue de bebês. Além disso, na *Gilgamesh Epic* Babilônico, Lilith aparece como uma prostituta vampira que era incapaz de reproduzir, sendo retratada como uma bela mulher com os pés de coruja.¹⁴

Melton (1995) complementa essa informação:

Lilith, uma das mais famosas figuras do folclore hebreu, originou-se de um espírito maligno tempestuoso e mais tarde se tornou identificada com a noite. Fazia parte de um grupo de espíritos malignos demoníacos dos americanos que incluíam *Lillu*, *Ardat Lili* e *Irdu Lili*. (p.451)

Marcos T. R Almeida (2014) explica que Lilith é uma força oculta, pertencente às trevas da noite. É um demônio voador, uma vampira que se alimenta de sangue fresco e jovem, e elenca uma diversidade de adjetivos: bruxa, renegada, maldita, prostituta, promíscua, serpente, coruja, a própria lua, a escuridão do inconsciente. Segundo Almeida, a principal característica dessa figura é ser o monstro da noite que estrangula criancinhas e fornicava com os jovens que dormem sozinhos, provocando, nestes, ereções noturnas, desencadeadas de sonhos com orgias, semelhante ao que ocorre com Ângelo e Madalena.

¹⁴ A **Epopéia de Gilgamesh** é um antigo poema épico mesopotâmico, escrito pelos sumérios em algum momento em torno de 2000 a.C. Essa história narra os feitos de Gilgamesh, rei de Uruk, em sua procura pela imortalidade. Ela é considerada a obra de literatura mais antiga da humanidade. Como parâmetro disso, basta lembrar que os famosos poemas homéricos surgiram cerca de 1500 anos depois dessa epopeia suméria.

O mito de Lilith possui diversas vertentes que se subsistem ao longo dos séculos, que datam de 2500 anos A. C. e esteve no topo das crenças das civilizações Assíria, Suméria, Persa, Árabe, Teutônica, Cananeia e Hebraica. Aqui, entretanto, nos interessa a versão do mito pela cultura judaica, justamente pela relação religiosa, e a razão de uma criatura sugar a energia e não o sangue.

Segundo Sicuteri (1998, p. 12), “O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes”.

Melton (1995) explica que, no *Gilgamesh Epic*, Lilith foge de casa perto do Rio Eufrates e se estabelece no deserto. Por causa disso, mereceu um lugar na bíblia hebraica (o Velho Testamento cristão). O profeta Isaías, ao descrever a vingança de Deus, durante a qual a Terra foi transformada num deserto, proclamou isso como um sinal da desolação: “Lilith repousará lá e encontrará seu local de descanso” (Isaías 34:14).

Brunel (1988) também tece um comentário sobre isso:

Livros dos profetas, Isaías 34/14, poema apocalíptico sobre o fim de Edom que se transformou, graças à cólera de Jeová, em pez ardente, antes de se converter em deserto, por onde mais ninguém passará, a não ser o pelicano, o ouriço, a coruja e o corvo que farão desse caos sua morada, e “lá também descansará Lilith, achará um pouso para si em companhia dos gatos selvagens, das hienas, dos sátiros, da víbora e dos abutres” (BRUNEL, 1988, p. 583).

Na Bíblia traduzida por João Ferreira de Almeida, edição corrigida e revisada, fiel ao texto original, essa passagem é descrita como: “As feras do deserto se encontrarão com as feras da ilha, e o sátiro clamará ao seu companheiro; e os **animais noturnos** ali pousarão, e acharão lugar de repouso para si.” Nessa versão não há o nome de Lilith, mas há referência a feras da noite.

O mito de Lilith aparece na literatura judaica através do Talmude, coletânea de livros sagrados dos judeus. Nesses escritos, a ela é dado o título de primeira mulher de Adão. Nessa trama, Lilith é antítese de Eva, pois enquanto no cânone Eva foi criada a partir da costela de Adão para servir de esposa e companheira submissa, Lilith teria sido expulsa do Jardim do Éden por desobedecer às leis impostas pelo Criador.

De acordo com os relatos judaicos, o mito é conhecido do seguinte modo: Lilith teria sido criada ao mesmo tempo que o homem; Adão, do pó da terra e ela, de sujeira e sedimentos.

A afirmação de que Lilith havia sido criada com pó negro e excrementos nos faz refletir. Sabemos que em hebraico o verbo "criar" é semelhante ao verbo "meditar", por isso é de se supor que Jeová Deus tivesse em mente a criação da mulher como uma criatura predestinada a ser inferior ao homem. Seguramente aqui interveio a agressividade masculina inserida na sociedade hebraica estruturada rigidamente em sentido patriarcal com acentuação dos valores patrilineares. Na criação de Lilith está implícita a perda da unidade mágico-religiosa dos dois sexos na pessoa única do "homem". A mulher, evidentemente, enquanto reprimida e comprimida sob a autoridade do macho, tentava reconquistar, então, a paridade. Lilith nasceu das mãos de Jeová Deus, impura, humana: um Adão, portanto. (SICUTERI, 1998, p.15)

Porém, Lilith, como esposa de Adão, foi considerada um fracasso, visto que foi criada para fazê-lo feliz, satisfazê-lo sexualmente e ser submissa em tudo que fizesse. Entretanto, ela não aceitava tal submissão a Adão e, principalmente, nas relações sexuais, visto não admitir estar numa posição de passividade.

Quando Adão insistiu em ficar por cima, Lilith usou seus conhecimentos mágicos para voar até o Mar Vermelho, o lar dos espíritos malignos. Conseguiu muitos amantes e teve muitos filhos, chamados *lilin*. Lá encontrou-se com três anjos enviados por Deus – Senoy, Sansenoy e Semangelof – com os quais fez um trato. Alegou ter poderes vampíricos sobre bebês, mas concordou em ficar afastada de quaisquer bebês protegidos por um amuleto que tivesse o nome dos três anjos. (MELTON, 1995, p.452)

Nota-se que fazer um trato era uma forma de fugir daquilo que estava sendo proposto a ela, quer dizer, voltar ao Jardim significava reconhecer sua inferioridade perante à figura masculina, o que seria injusto, visto que ambos haviam sido criados igualmente. Nesse episódio, por falar contra o sagrado nome de Deus e ter recusado retornar com os anjos, foi amaldiçoada.

Segundo Koltuv (2017), esse relato muito conhecido da mitologia judaica também é encontrado no antigo texto intitulado *Alpha Beta Ben Sira*, entendido como o mais antigo material bibliográfico no que se refere ao mito de Lilith. Tal obra é chamada *Midrash*, ou seja, uma imaginação ou meditação ativa sobre os mitos bíblicos acerca da criação do homem e da mulher. Pelo Ben Sira,

Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que ele usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó da terra. Adão e Lilith nunca encontraram a paz juntos. Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra. Quando Lilith percebeu que Adão a subjugaria, proferiu o inefável nome de Deus e pôs-se a voar pelo mundo. Finalmente, passou a viver numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Ali, envolveu-se numa desenfreada promiscuidade, unindo-se com demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de *Lilim* ou bebês demoníacos. (KOLTUV, 2017, p.40 – trecho do *Ben Sira*)

Com a expulsão, Lilith teria mantido relações sexuais com demônios que residiam nas proximidades do Mar Vermelho e cumprindo-se a maldição que recaiu sobre ela, concebia cem demônios por dia, os quais, como castigo pela desobediência, seriam sacrificados. Aqui é possível fazer uma interpretação desses *Lilim* como vampiros, pois surgiram da vampira demoníaca.

Assim, para se vingar, ela retornaria ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva para fazer-lhes todo tipo de mal. Aqui nesse ponto também é possível fazer uma leitura de que a serpente que sugere a Eva comer do fruto proibido é, na realidade, uma metáfora para a presença de Lilith, uma vez que o seu desejo era a queda da criação humana de Deus. “Lilith é certamente a sedutora, aquela que mais tarde, nas épocas vindouras, como Eva Mãe dos Homens e mulher, será considerada o *instrumentum diaboli*. Lilith é aquela que sussurra e geme” (SICUTERI, p.18).

Ora, a serpente era a mais astuta que todos os animais do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim?

E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais.

Então a serpente disse à mulher: Certamente não morreréis. (Gn 3: 1,4)

Desse modo, com a queda do homem e a expulsão do paraíso, Deus, em um ímpeto de fúria, devido a este episódio, desce a Terra para amaldiçoar Lilith por causar a decadência humana. Em decorrência disso, ela ficou condenada a beber sangue e reinar somente à noite.

A maldição foi tão forte que reverberou na eternidade, pois, segundo a mitologia, Lilith também teria sido amante de Caim, primeiro filho de Adão e Eva. Com seus poderes malignos, influenciou Caim, que se relacionou de forma incestuosa com sua mãe, a matar seu irmão Abel, inclusive tentou matar o próprio pai, Adão; entretanto são relatos não encontrados no Gênesis da Bíblia Cristã, muito menos na Torá dos judeus¹⁵. A passagem do primeiro assassinato é descrita da seguinte forma na Bíblia:

E conheceu Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz a Caim, e disse: Alcancei do SENHOR um homem.

E deu à luz mais a seu irmão Abel; e Abel foi pastor de ovelhas, e Caim foi lavrador da terra.

E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta.

Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e

¹⁵ Por questões de fé, moralidade e até mesmo preconceitos por existir na narrativa uma mulher com papel dominador, e isto não era visto com bons olhos pela sociedade patriarcal, onde o homem era chefe absoluto e se qualquer mulher obtivesse algum poder ou glória, este seria subjugado e visto em segundo plano.

descaiu-lhe o semblante.
 E o Senhor disse a Caim: Por que te iraste? E por que descaiu o teu semblante?
 Se bem fizeres, não é certo que serás aceito? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e sobre ti será o seu desejo, mas sobre ele deves dominar.
E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel, e o matou. (Gn 4:1-8, grifo nosso)

Essa “narrativa” pode ser encontrada no Livro de Nod, texto que narra o que seria a verdadeira origem dos vampiros

O que falta a ser descoberto são os lendários. Ciclos de Lilith que descreve o tempo que Caim passou com Lilith como seu criado e amante supostamente. Foi somente um romance, ou poderia ter sido algum tipo de aprendizado místico, durante o qual Lilith tirou gradualmente de Caim as limitações que o Divino tinha colocado nele, e lentamente o Despertou para os seus próprios poderes mágicos? O fato que ela mostra trepidação ao beber o próprio sangue da xícara de despertar dele poderia apontar à sua falta de entendimento total sobre o que, exatamente, isto poderia fazer ao Primeiro Filho de Adão. (LAURENT, 1993, p.6)

Assim como Deus enviou os anjos para buscar Lilith, também o fez para que Caim se arrependesse de seu pecado. Porém ele não aceitou e foi punido. Passou a viver escondido e condenado à solidão e vida eterna, com medo do fogo e da luz e com uma insaciável sede por sangue humano. Supostamente essa maldição foi transmitida aos vampiros atuais.

E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão.
 Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra. (Gn 4:11,12)

Não podendo ser mais agricultor, obteve o perdão de Deus após o sofrimento eterno, fundando a cidade de Enoque, quando chegou ao mundo terreno. Era um local pacífico até a chegada do dilúvio. Dos sobreviventes, estavam Caim, seus filhos (amaldiçoados pelo que ele tinha feito e que supostamente viriam a se tornar vampiros, já que eram imortais) e netos. Tais filhos reconstruíram a cidade de Enoque, acabando com a paz e instaurando guerras. Com a retirada da autoridade de governo, eles ficaram livres para fundar outros reinos, construir novas cidades. Desse modo, os imortais filhos de Caim se espalharam por toda terra.

Esses seres imortais, contudo, segundo Koltuv (2017), podem ter também sua origem através da separação de Adão e Eva por 130 anos, o que fez Adão se relacionar com Lilith, gerando os chamados “flagelos da humanidade”, pois

Eva gerou Caim da imundície da serpente Samael e, por conseguinte, dele descendem todas as gerações perversas, e do seu lado está a morada de espíritos e demônios. Portanto, todos os espíritos e demônios são metade da classe dos seres humanos abaixo e metade da classe dos anjos acima. [...]

Um varão veio ao mundo da parte do espírito partido de Caim e eles o chamaram Tubal Caim. Uma menina veio com ele e foi chamada Naama (ou Lilith a jovem), e dela vieram outros espíritos e demônios; [...]

Ela sai, diverte-se com os homens e deles concebe através de seus lúbricos sonhos. Dessa luxúria ela engravida e gera novas espécies no mundo. [...] (KOLTUV, 2017, p.152-154)

Melton (1995) contribui ao dizer que

Uma vez mais atraída a Adão, Lilith retornou para assombrá-lo. Depois que ele e Eva (sua segunda mulher) foram expulsos do Jardim do Eden, Lilith e suas asseclas, todas na forma de *incubus/succubus*, os atacaram, fazendo assim com que Adão procriasse muitos espíritos malignos e Eva ainda mais. Dessa lenda, Lilith veio a ser considerada na tradição hebraica muito mais uma succubus do que uma vampira e os homens foram alertados para não dormirem numa casa sozinhos para que Lilith não os surpreendesse. (p.452)

Com isso, o mito de Lilith passou a ser relacionado à questão da infertilidade, do aborto e principalmente a ataques em bebês humanos, especialmente os que eram gerados de relações sexuais consideradas inadequadas, como por exemplo sexo fora da lei do casamento ou incestos. Por causa de sua rebeldia, passou a ser uma representante do mal e, por isso, como a origem do vampirismo de acordo com a cultura judaica.

Melton ressalta que as histórias sobre Lilith se multiplicaram durante a Idade Média. Era identificada, por exemplo, como uma das duas mulheres que foram ao Rei Salomão para que ele decidisse qual das duas era a mãe de uma criança que ambas reivindicavam (Cf. I Reis 3:16-28). Em outros escritos, foi identificada como a Rainha de Sheba (Cf. 1 Reis 10: 1-13 e 2 Crônicas 9: 1-12).

Dessa forma, na literatura judaico – cristã, Lilith passou a ser entendida como um *súcubos* (MELTON, 1995, p.452), quer dizer, supostamente ela teria poderes vampíricos e malignos, usados para assombrar os homens e mulheres na hora do sono, molestando-os sexualmente e, com isso, retirando a energia vital desses indivíduos, ou seja, uma espécie de vampiro psíquico, pois a sede dele não é o sangue, mas a energia positiva do indivíduo enquanto dorme.

3.4 O vampiro psíquico de Aluísio Azevedo

Como observado até o momento, essa ideia da mulher como ameaça para o homem tem sua fonte na Igreja Católica e seus dogmas. Na verdade, a tradição cristã moldou não

somente o arquétipo da mulher, como também de toda civilização humana. Nesse sentido, pensar em definições para o mal está atrelado a essa conjuntura.

Para o pesquisador Julio Jeha em “Monstros como metáforas do mal”, o conceito de mal está ligado às questões da moralidade e da sabedoria. Segundo Jeha, a moralidade vê os seres humanos como agentes cômnicos do mal; a sabedoria, ao contrário, “nos caracteriza como respondendo inadvertidamente a ameaças à nossa autoidentidade”.

Ele complementa o assunto ao dizer que de acordo com a moralidade, o mal é qualquer obstáculo que impede um ser de alcançar a perfeição que, não fosse por isso, ele poderia atingir. O mal impede os indivíduos de realizar seus desejos e satisfazer suas necessidades; É nesse contexto que as metáforas mais comuns que são usadas para referirmo-nos ao mal estão no crime, pecado e monstrosidade, este último aqui sendo atrelado à figura do vampiro.

Segundo explica João Victor Leal, em “A encarnação monstruosa: um problema de figuração”, conceitualmente, todo monstro — a noção mesma de monstro — se presta à expressão de uma alteridade, um diferente, um avesso, um outro. A palavra tem origem no latim *monstrare*, que significa mostrar, revelar, exibir, expor.

Ao pensar, contudo, nessa relação do mal e inibição dos desejos mais profundos, podemos entender “as monstrosidades ficcionais como constructos, nos quais se corporificam, metaforicamente, os medos, os desejos, as ansiedades e as fantasias de uma época e de um lugar” (FRANÇA, 2011).

Segundo França, os monstros são indicadores de demarcações sociais, e reforça códigos culturais e morais, além de assinalar as fronteiras das práticas e comportamentos que são socialmente aceitáveis. Além disso

[...] justamente por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz, por contemplar fantasias escapistas e desejos socialmente reprimidos. Em outras palavras, muito do que tememos no comportamento do monstro é aquilo que desejaríamos fazer caso não fôssemos proibidos. E nesse jogo entre a repulsa e a atração repousa o fascínio do monstro gótico (FRANÇA, 2011, p.3)

Jefrey Cohen (2000), em ‘A cultura dos monstros: sete teses’, também coaduna dessa assertiva ao demonstrar que há uma relação estreita entre a alteridade e a monstrosidade. Esta última resulta de uma construção, em que se materializam, metaforicamente, os medos, ansiedades e fantasias de uma determinada época e lugar.

Ou seja, por mais que o vampiro seja um morto-vivo, há algo nele que atrai o outro, como o caso das personagens das histórias abordadas nesta pesquisa. Sobre essa estranha atração, Julia Kristeva, em *Powers of Horror*, explica sobre o conceito de abjeção. Em sua

obra, Kristeva comenta sobre como a subjetividade é constituída e como o indivíduo estabelece as próprias fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Para a pesquisadora, o que torna algo abjeto e não simplesmente reprimido é o fato dele não desaparecer completamente da consciência do sujeito. O abjeto é rejeitado, excretado, cuspidado para fora, mas permanece como uma ameaça inconsciente e consciente para o próprio “eu”, que se convence agora como algo “limpo” e “adequado”. O abjeto é o que não respeita os limites, pelo contrário, os ameaça e contesta. Não é a repulsa física, a falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, “mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”, diz Kristeva, “é aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Dessa forma, Julia Kristeva desenvolveu a categoria científica de “abjeção” para explicar um processo fundamental de subjetivação no qual ocorre um processo psíquico na qual a identidade subjetiva se constitui por excluir qualquer ameaça às fronteiras do próprio sujeito. Em outras palavras, a abjeção ocorre pela rejeição do “outro” em “si mesmo”, a partir disso criando fronteiras tênues do próprio “eu”. Assim, a abjeção seria antes de tudo um sentimento de náusea e de desgosto causado pelo enfrentamento do indivíduo com aquilo que vive na fronteira entre o “eu” e o “outro”, emanado do sentido das pessoas de ordem biológica, social ou espiritual.

Em sua obra, ela fala sobre leite coalhado, vômitos, excrementos e cadáveres, e de como sente aversão, repulsa, ojeriza, repugnância diante deles (KRISTEVA, 1982, p. 3). O cadáver, especificamente, para Julia Kristeva não representa algo, como um símbolo poderia, é uma “infecção” direta da própria vida pela morte. O abjeto viola continuamente as próprias fronteiras, é doentio, mas irresistível, é a estranheza imaginária e ameaça real, que acena para nós e acaba nos envolvendo, como nas próprias palavras de Kristeva: “sob o sol escaldante do necrotério cheio de adolescentes confusos, nessa coisa que não demarca mais e, portanto, não significa mais nada, eu contemplo o desmoronamento de um mundo que apagou seus limites: desvanecimento” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Nesse sentido, o vampiro, como diz Frota (2014), passa a ser um representante do abjeto pelo fato de ser a representação de algo monstruoso e recriminado pela sociedade, porém, o estranhamento é provocado porque o estranho monstruoso é, na verdade, familiar.

Assim como diz Fuad Jaudi (2010) citando Tucherman (1999), o corpo como invenção do social cria o seu outro: o monstro, ao mesmo tempo, o corpo do Outro e o Outro do corpo. E no contexto do vampiro psíquico, o monstro seria aquele que rompe com esse processo identitário da similitude, da função espelho, tão presente na nossa cultura judaico-cristã

quando o homem é criado por Deus em sua imagem e semelhança. O monstro como desvio desse modelo é, ao mesmo tempo, a sua profanação exposta aos olhos de todos.

3.4.1 Alzira, a vampira apaixonada

Com a compreensão do que se trata o arquétipo da mulher fatal e a constituição do monstro, é possível ponderar que a personagem Alzira tem todos os atributos para tal, mesmo após sua morte. A narrativa, inclusive, nos adianta que essa personagem não é uma mulher qualquer e se alegrava com a morte de seus amantes.

Mas onde incontestavelmente o assunto despertou maior escândalo, foi no salão da condessa Alzira, bela, cínica e espirituosa cortesã, célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria de Paris. Juravam todos que a formosa condessa jamais sentira por ninguém a menor partícula de amor, e que o seu melhor momento de alegria era quando, por causa dela, algum dos seus inúmeros apaixonados caía morto em duelo ou metia uma bala nos miolos. (AZEVEDO, 1902, p.37)

Nesse sentido, podemos inferir que, muito antes de Alzira se tornar uma vampira, ela já possuía o arquétipo de mulher fatal: se regozijava ao ver os homens sofrendo e morrendo por sua causa. Ângelo, que era um homem casto e preparado para o serviço sacerdotal, já tinha se envolvido por Alzira em apenas um olhar na hora da missa. Enquanto lutava contra seus dogmas e sentimentos, chegando a pedir a Deus que tirasse dele essa vontade, Alzira estava pronta para destruir a religiosidade do homem. A mulher era sempre um perigo constante para a sociedade, é dela que provém o pecado e segundo muitos religiosos antigos, ela deve ser observada e punida para que a sua maldade natural possa permanecer à distância. (TRINDADE, 2019, p. 80)

Nesse contexto, segundo a afirmação de Brenda Trindade (op. cit), é possível compreender como a mulher pode ser ingênua ou ardilosa, e tecer ‘armadilhas’ para afastar o homem da sua predestinação, do conhecimento ou da pureza, representado, na trama, pela Igreja.

É interessante notar que há uma inversão de papéis em que a donzela perseguida é cabível ao padre, quase como uma espécie de histeria masculina, sendo possível afirmar que a histeria que acomete o jovem padre é associada às frustrações sexuais vividas e à educação religiosa recebida através da qual sua condição celibatária o impedia de realizar seus desejos

de homem. (PIETROBOM, 2012, p. 60); uma vez que o medo e a curiosidade que pairam sobre a figura de Alzira são intensos e a perseguição tem início com a fixação e o desejo que a personagem passa a ter pelo padre após o episódio da missa. A cena é construída como uma atmosfera de tensão e medo, pois, indiretamente, é onde ocorre o contato entre sagrado e profano.

E, com efeito, sobre Ângelo, de todas as tribunas, desciam raios de tentação.
Alzira fitava-o como uma serpente paradisíaco.
A missa, entretanto, seguia o seu curso, inalteravelmente, por entre o vago murmúrio dos colos que arfavam, não de piedade, mas de desejo e de amor.
Mas, quando Ângelo, terminado o divino sacrifício, erguia o olhar pela derradeira vez, procurando o céu, seus olhos de repente se fecharam fulminados, e todo o seu corpo estremeceu da cabeça aos pés.
Em vez do céu, seus olhos tinham encontrado o olhar de Alzira.
Ozéas, soltando um grito, correu para ele, tomou-o violentamente nos braços, escondeu-lhe a cabeça entre as suas mãos trêmulas, tapando-lhe o rosto contra seu peito.
E ficou por longo tempo a fitar, ameaçadoramente, a linda cortesã.
A multidão precipitou-se para junto dos dois eletrizada de curiosidade. Todos queriam saber no mesmo instante o que havia acontecido.
Mas os sinos começaram a repicar alegremente; a orquestra tocava já uma música profana; nuvens de incenso ergueram-se de novo. A missa estava terminada.
E Ângelo, sem levantar a cabeça do colo de seu pai, afastou-se do altar e saiu da capela, vagarosamente, arrastando os pés como um cego.
Não se lhe ouviam os soluços, mas todo o seu corpo se agitava nas convulsões do choro. (AZEVEDO, 1902, p.59,60)

No contexto em que a narrativa se apresenta, pode-se perceber, pela perspectiva dos religiosos, os adjetivos utilizados para caracterizar Alzira, que, mesmo sabendo ser uma condessa que oferece seus serviços para uma Paris boemia, envolvida nos prazeres mundanos, ainda assim possuem medo de se desviarem dos preceitos divinos, como visto acima, em que Ozéas tenta proteger Ângelo dos “feitiços” de Alzira. Após esse episódio, o padre sente-se perturbado com a imagem da condessa:

—Acaso estará o demônio a cercar-te, cobiçoso de tua alma tão branca e tenra?. . .
ou a tua perturbação será causada pelo eco profano dessa capital que te admira e te aclama, e cuja multidão só hoje atravessaste pela primeira vez?. . .
Ângelo ergueu-se e descobriu o rosto.
A sua fisionomia tinha-se transformado. (AZEVEDO, 1902, p.64)

Como já abordado sobre a forte relação entre a mulher e a religião, a trama compara Alzira, em dado momento, à Eva, que foi desobediente, inferindo que, quanto mais distante de Alzira Ângelo estivesse, melhor seria para manter sua salvação.

Se Ângelo a tivesse recebido com palavras duras, se a enxotasse da sua presença como o arcanjo do Paraíso enxotou a Eva pecadora, é possível que ela não levasse

tão longe o empenho de ser amada por ele; mas só a idéia daquela frieza, daquela inalterável superioridade de ente puro e forte, que não teme solução de espécie alguma, só isso era o bastante para levá-la a não desistir da campanha e lutar até vencer ou cair morta. (AZEVEDO, 1902, p. 123)

Um ponto que reforça o argumento de Alzira como vampiro é a relação de seu olhar com o poder de hipnose que alguns vampiros possuem, como forma de paralisar, de encantar ou de seduzir suas vítimas para que consigam sugar seu sangue de modo que o possuído não relute durante o processo. Segundo Claude Lecouteux, [...] quando um monstro se aproxima de alguém, este fica paralisado; outros autores falam de um grande langor, e tudo se passa como se esses monstros possuíssem um poder hipnótico (2005, p. 29). Assim, seria pertinente pensar nisso como um precedente de como Alzira começa a se emoldurar como figura vampírica, atônita pela vida de Ângelo.

O vampiro hipnotiza e seduz (e não apenas mulheres, ainda que elas sejam suas vítimas por excelência). Assim fazendo, torna os enfeitados em autômatos, dominados por seu olhar inumano e – por que não dizê-lo? – maquínico. “A hipnose é uma transposição para outro lugar, o lugar ‘do Outro’”, diz Kittler. E esse Outro tem status tecnológico (1997: pps. 78-79). (FELINTO, 2010. P.140)

Marta Moreno (2013) também corrobora dessa questão ao dizer:

Tal y como ha reflejado la mitología, las mujeres vampiros fueron dotadas o de una gran belleza o de un físico monstruoso. De una forma u otra, **su fuerza hipnótica** bien por el terror que producen su presencia, bien por el **esplendor de su hermosura**, es un cepo perfecto para sus víctimas (MORENO, 2013, p.365 – grifo nosso)

Não conseguindo evitar o desejo por Alzira, Ângelo viaja para um pequeno vilarejo, tornando-se pároco, enquanto ela continua amando o sacerdote, de tal forma a fazer de tudo para tê-lo.

Ela, que vira rendida a seus pés a fina flor de espírito parisiense e a flor brilhante de toda a fidalguia do seu tempo, e que nunca se deixara escravizar pelo ouro dos nababos, nem pela vermelha glória dos heróis vitoriosos, ou pela glória azul dos poetas endeusados; ela, que até aí jamais entregara os pulsos, sequer por um instante, a uma dessas paixões, que fazem da pessoa amada o dono e senhor exclusivo da nossa vida e dos nossos pensamentos; ela, a insensível Alzira, a cortesã de mármore, sentia-se agora cativa de Ângelo, o casto; e seria capaz de trocar, por um beijo daqueles lábios imaculados, todos os seus tesouros, todas as suas jóias, todas as suas baixelas e todo o valimento do seu corpo escultural. (AZEVEDO, 1902, p.81)

Ao ser requisitado para ministrar a extrema-unção, Ângelo descobre que o doente na verdade é Alzira, e naquele momento ambos se entregam aos seus desejos.

A questão do abjeto relacionado ao vampirismo fica notória pela própria posição convencional da criatura, tendo em vista que o vampiro é um cadáver que continua a peregrinar e que não é decomposto pela terra. Aliás, a necrofilia é também um dos temas caros à literatura vampiresca, a atração sexual pelo cadáver. (FROTA, 2014, p.14)

Após a declaração de amor para a morta, e esta voltando à vida por alguns instantes para selar esse pacto de amor, passamos a acompanhar a atmosfera gótica, no espaço onírico, em que os encontros ‘vampíricos’ acontecerão. Esse elemento do beijo mostra que as mulheres vampiras são sedutoras irresistíveis e morrer sob seus beijos é um prazer. Assim, o padre começa a ter encontros noturnos com Alzira durante o sono. Isso faz com que ele passe a dormir cada vez mais cedo para se encontrar com o objeto de seu desejo.

O capítulo que narra o primeiro encontro entre o padre e a cortesã no espaço onírico, aponta para o conflito interno que ele terá, e revela que Alzira já havia tomado por completo o corpo e a alma do religioso. Logo após as suas orações, o jovem se recolhe e começa a sonhar, tendo uma espécie de visão. O quadro que se forma tende a ser bastante perturbador para o personagem, visto que a imagem considerada pura e sagrada começa a se transformar no objeto de seu maior desejo:

Ângelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e venha colocar-se ao lado dele.
Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny.
Os olhos tingem-se-lhe de uma sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio. (AZEVEDO, 1902, p.179)

A visão da Virgem transformada em Alzira nada mais é que a projeção do olhar dos dois Ângelos que passam a existir e que se contrapõem: o primeiro, educado na clausura para uma vida de devoção, vê a mulher santa, espiritual surgir; o segundo, seduzido pelo olhar da *femme fatale*, anseia pela presença da cortesã e a ela se entrega. Ou seja, é como se o segundo Ângelo fosse uma manifestação da presença vampiresca nele, fazendo com que ele tenha uma atração cada vez maior pela criatura.

Conforme o avançar da narrativa, a configuração vampiresca começa a tomar forma por meio de dois momentos sugestivos de vampirismo: a primeira e mais encontrada nos arquétipos literários, que é a sede por sangue, e a segunda, objeto de maior interesse.

Sobre a primeira, há um vislumbre em uma passagem com forte apelo macabro, quando, no espaço onírico, Ângelo mata um salteador que atentava contra ele e Alzira:

Fujamos! segredou Alzira, puxando pelo braço o companheiro.
 Não! **Hei de beber-lhe primeiro o sangue!** Hei de beber o sangue de todo aquele que pretender arrancar-te de meus braços!
 E vergou-se sobre o cadáver, colando-lhe os lábios a uma ferida do peito que sangrava. (AZEVEDO, 1902, P. 217, grifo nosso)

A referência nesse trecho é clara, pois, de certa forma, Ângelo foi “contaminado” ao beijar Alzira, se transformando em um vampiro metafórico, alguém que não vive mais no mundo dos vivos (SENA, 2017, p. 8). Além disso, ao acordar do sonho, o padre ainda sente o gosto de sangue em sua boca, já que “levou a mão aos lábios e consultou-a depois, tal era o enjoativo gosto de sangue que ainda sentia em sua boca” (AZEVEDO, 1902, p.217). Ao longo da narrativa, a ideia do vampirismo psíquico se consolida, pois ela não toma o sangue de Ângelo, mas sua energia até leva-lo à morte.

Lagarto (2017) explica que mais do que um parasita, que se apodera da força vital de outros organismos, os vampiros emocionais não bebem (apenas) sangue e, na verdade, podem passar-se por qualquer ser humano, pois o seu traço mais determinante é precisamente o da familiaridade.

Cid Vale Ferreira (2002) contribui nesse assunto ao dizer que a ideia do vampirismo psíquico é mais antiga que a ideia do vampirismo como prática ligada ao ato de beber sangue, embora ambas estejam profundamente relacionadas: afinal, o que é o sangue circulando em nossas veias senão uma “energia vital” materializada? O pesquisador diz ainda que essa ideia acompanha o ser humano desde a época em que a magia era um elemento cotidiano e essencial da vida das pessoas, e que a repercussão da imaginação ativa sobre a realidade era amplamente aceita.

Veja que, enquanto espírito, Alzira não poderia se materializar para tomar o sangue do padre, tendo como alternativa aproveitar-se da energia do rapaz, que era jovem, saudável, disposto e intensamente aberto para experimentar os prazeres da vida. Assim, podemos fazer uma leitura de Alzira como um fantasma, ou como diz Lecouteux (2005, p. 66), ela é um vampiro que pertence a uma família específica de fantasmas.

Segundo J. Gordon Melton (1995), a ideia do vampirismo psíquico traçou a crença no vampiro para vários fenômenos ocultos, psíquicos ou paranormais. Tais explicações são originárias das lendas que identificavam a figura vampírica como um fantasma, ao contrário de um corpo ressuscitado.

Nesse sentido, a forma como Ângelo é caracterizado na trama abre precedentes para o que algumas pessoas entendem como brechas emocionais ou como vazios existentes no indivíduo causadas por alguma questão interior ou algum trauma (RODRIGUES, 2014) que,

no caso do personagem, foi viver enclausurado durante toda vida, tendo contato somente religiosos do sexo masculino. Quando tais indivíduos sabem disso, aproveitam para sugar sua essência.

Em *A mortalha de Alzira*, a vampira aproveita-se da brecha emocional deixada por Ângelo: a paixão avassaladora que ele teve por ela no primeiro olhar; comportamento plausível, visto que o padre nunca teve contato com uma mulher, tendo somente as descrições do livro de Cânticos e da Virgem Maria. Ainda, é possível destacar que, muito antes de Alzira aparecer em sua vida, Ângelo já imaginava como seria ter um relacionamento com uma figura do sexo feminino e questionava a razão pela qual a religião inculcava na comunidade que a mulher tem ligação com o maligno.

Se a mulher é má, por que existe? . . . Se existe, por que Deus a fez má e perigosa? . . . Por que me é vedado amá-la tanto quanto me cumpre amar aos homens? . . . A ela ainda devia amar muito mais, porque é mais fraca, mais mesquinha, mais amorosa e mais desamparada. Por que não devo amar as mulheres?... Não serão minhas irmãs?... Não seremos todos filhos do mesmo pai? (AZEVEDO, 1902, p.71)

Com isso, podemos perceber a fragilidade da fé diante das tentações e como isso resultará em graves consequências para o padre que era jovem, cheio de aspirações e com virtudes, como ressalta o trecho:

Por toda a parte se falava em tal, e se comentava aquele **pálido e meigo** seminarista, que vinha, da sombra silenciosa de um pobre mosteiro, abalar o coração de toda a corte de Luís XV. Discutiam-lhe os olhos, a boca, os cabelos. Falava-se do seu **ar angélico**, da sua **encantadora expressão de santo inspirado**, e da **maravilhosa doçura da sua voz**. (AZEVEDO, 1902, p.35, grifo nosso)

Mas, após se envolver noturnamente com Alzira no espaço onírico, suas características mudam drasticamente, passando a ser uma figura cambiante, sem brilho e sem energia.

Seus **olhos amortecidos**, quedavam-se como que indiferentes à própria imagem defronte da qual ia ele celebrar. A sua **triste figura, sombria e vacilante**, já não era a de um fervoroso crente, a de um sacerdote contrito, mas sim a de um **cansado ascético**, que não pode nem sabe chorar nem rir.

[...]

—Olhe você para aquilo! segredou um dos tais a outro que tinha ao lado! Veja só se aquilo são modos de estar ao altar!... **Parece um ébrio!** Não é de balde que todos nós estamos prevenidos contra **este esquisitão!** (AZEVEDO, 1902, p. 218, grifo nosso)

A sua decadência é observada conforme o avançar da narrativa:

Estava cada vez mais fraco e mais abatido.

E não podia ser senão assim, porque Ângelo sofria muito e não tinha um momento de repouso. Durante o dia era dos seus misteres religiosos e dos seus deveres de piedade, e à noite, quando se recolhia à cama, em vez de descanso, tinha para o martirizar o tormento do sonho.

À noite, ele pertencia a Alzira. A cortesã vinha buscá-lo ao leito, e carregava-lhe o espírito com ela até a manhã seguinte. (AZEVEDO, 1902, p. 229)

A sexualidade é muito presente na narrativa, principalmente nas passagens em que o casal explora o “mundo dos mortos”, nome dado ao capítulo VII do livro, e reforça Alzira com o arquétipo da mulher fatal.

Quando o vampiro começou a percorrer os caminhos da literatura foi adquirindo um caráter sensual, muitas vezes como forma de desafiar os valores cristãos. [...] A figura da mulher fatal, cuja sedução leva à morte, aparece muitas vezes na literatura sobrenatural, sobretudo na poesia, onde ela predomina sobre o vampiro masculino. (MELO, 2013, p.30)

Julio França e Daniel Silva dizem que

A femme fatale aparece na ficção de horror para nos lembrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora. O horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação de desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstrosidade em potencial. No entanto, seus maiores crimes parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia. Desse modo, o horror se mistura ao sexo na literatura tanto por meio da aflorada e intimidadora sexualidade de tal figura quanto pelas violentas respostas dos personagens masculinos que não conseguem domar sua imensa atração por essa mulher. (FRANÇA; SILVA, 2015, p. 59)

Outra passagem interessante de se destacar é a liberdade que ambos têm nesse lugar. Um espaço sem imposição de leis, regras, religiosidades, apenas puro prazer e diversão.

— Somos sectários da religião do prazer: nossa única ambição, nosso único ideal—é gozar! A Sensualidade é o nosso deus!

— O gozo pelo gozo! Eis aí a nossa divisa! interveio um dos outros cavalheiros que ceavam.

E o terceiro acrescentou, emborcando o copo:

—Não conhecemos outra moral, nem outra filosofia!. . . O amor antes de tudo!. . . (AZEVEDO, 1902, p.236)

Sendo Alzira uma vampira psíquica, quanto mais visita Ângelo, mais o seu estado de definhamento aumenta. Gradativamente, a “vampira” seduz o jovem, levando-o a abandonar o serviço como padre e a duvidar de sua crença, até, por fim, matara o homem que o acolheu desde quando pequeno, suicidando-se em seguida como forma de se manter eternamente ao lado de Alzira.

Vale ressaltar que essa premissa do vampirismo emocional, segundo Melton, também pode ser relacionada à ideia de vampirismo magnético, que consistia na “transferência da força vital de uma pessoa para outra. Essa ideia estava baseada na experiência comumente relatada da perda de vitalidade causada pelo simples fato de se estar na presença de certas pessoas. (1995, p.793)

O magnetismo, do ponto de vista científico, descreve o fenômeno de atração ou repulsão existente entre objetos materiais, como o ímã e o ferro. Esses fenômenos eram conhecidos, desde 600 a.C., pelos gregos clássicos, que perceberam a capacidade de certas pedras atraírem metais na província de Magnésia. Essas pedras, chamadas magnetitas, eram consideradas como curativas e possuíam efeitos milagrosos. O conceito de magnetismo se alterou no decorrer dos séculos, ganhando maior expansividade no século XIX, assim como algumas pesquisas na área do magnetismo animal, ou mesmerismo, desenvolvido por Franz Anton Mesmer no século XVIII. Segundo o pesquisador, as pessoas também emanam campos magnéticos que podem afetar outras pessoas, a água e os objetos, podendo essa troca de energia magnética, quando em desequilíbrio, causar doenças.

Nesse ato final da trama, em que Ângelo se depara com o túmulo de Alzira, vemos, mais uma vez, a personagem como vampira.

[...] No mito moderno, esses dois momentos constituem o auge das narrativas e ocorrem em lugares afastados e inquietantes, aqueles em que o cinema depois popularizou: casa ou cemitério abandonado, cripta de um castelo em ruínas... mas isso é literatura, porque os relatos de antigamente nos revelam que tudo se passa nos lugares conhecidos por todos e que remetem à topografia do vilarejo (LECOUTEUX, 2005, p. 133)

Em seu livro, Lecouteux explica que, quando um cadáver apresenta um semblante de vida e não entra em decomposição, mesmo passado muito tempo de sua morte, isso é devido à presença do *anima*, *animus* ou *spiritus*, justamente pela criatura sair toda noite para se alimentar do sangue de suas vítimas. Segundo o autor, *anima* designa o princípio vital; *animus*, o espírito, o pensamento, isto é, o emissor de ordens dadas ao animus; *spiritus*, a parte imortal do ser humano, aquela que o liga a Deus.

Quando nos referimos à Anima e Animus é importante termos clareza que estamos falando de uma mesma configuração arquetípica. Ambos os termos correspondem à forma latina de alma. Jung, em seus estudos, optou pela utilização do termo latino anima (forma latina feminina de alma) para a configuração feminina deste arquétipo na psique do homem e animus (forma latina masculina de alma) para a configuração masculina na psique da mulher. (cf. JUNG, 2002). Nesse sentido, com a configuração masculina na psique da mulher, a

presença de Ângelo em Alzira através da energia é o que faz o seu corpo se manter preservado na mortalha.

As visitas que Ângelo recebia todas as noites não era o corpo real de sua amada, mas o “espírito” ou, simplesmente, um demônio travestido de cortesã. Dessa forma, seu corpo físico já estava em processo de decomposição.

Sim! Uma caveira! É tudo que resta da beleza da tua Alzira!... a terra comeu-lhes os olhos, o nariz, a boca, as faces cor de rosa... só ficaram os dentes, para se rirem de ti, louco” (AZEVEDO, 1902, p.259)

E, segundo as crenças sobre a importância de cumprir o ciclo completo da vida,

Para os teólogos, o vampiro, que põe em causa a dualidade alma/corpo, sendo uma ofensa às leis naturais, é um pecador morto sem remissão, um excomungado. Seu cadáver é, então, uma presa fácil para os demônios e se ele parece voltar à vida é porque estes o possuem e o animam (LECOUTEUX, 2005, p. 161)

No ato final da trama, cabe ainda comentar, Alzira retorna para falar com Ângelo, como uma espécie de redenção para que sua alma, enfim, possa deixar esse entrelugar, ou seja, para que sua alma já não perambule pela Terra e seu corpo possa se decompor por completo, visto que ainda estava conectada à sua mortalha, outra característica dos vampiros.

Alzira surgia da cova, lentamente. Vinha toda de branco, no seu longo roupão funerário, em que ele a vira estendida no seu leito de morta, quando, louco de amor, a estreitara nos braços. Tinha os cabelos soltos sobre as espáduas, os olhos repreensivos e tristes, a boca entreaberta por um sorriso amargo, mostrando a embaciada pérola dos dentes. (AZEVEDO, 1902, p.271)

Ainda sobre a simbologia da mortalha, Lecouteux traz uma observação muito esclarecedora e que nos faz entender mais sobre a história e o título que o romance recebe.

A mortalha pode ser compreendida como a marca invisível do novo estatuto do defunto, e a ela se acrescenta outra bem conhecida: a perda da sombra que é uma de suas “almas”. O sudário representaria o corpo que permanece no túmulo quando o duplo o deixa. O tema do abandono da mortalha apresenta-se como uma inversão das modalidades de eliminação dos fantasmas comuns, que são mortos pela destruição do corpo, ou seja, privando o alterego de seu suporte. Apoderar-se da mortalha substituta do corpo impede o duplo de reintegrar-se a este, provocando, então, a morte do vampiro (LECOUTEUX, 2005, p.173).

E sabendo que, ao longo de sua vida, Alzira viveu em pecado e transgressões à luz dos dogmas católicos, Lecouteux (2005, p.50) diz que a putrefação não conclui seu trabalho enquanto os pecadores não receberem absolvição, mas se desmancham instantaneamente em pó no momento em que a obtém de seus familiares.

Ademais, a absolvição de Alzira do plano terreno ocorre quando ela se manifesta pela última vez para Ângelo. Além disso, seu surgimento naquele contexto também se justifica por sua mortalha ter sido descoberta, quando padre Ozéas encontra seu túmulo com o corpo em processo de decomposição. Possivelmente, após aquele momento, caso Ângelo não tivesse se matado, Alzira não o atormentaria em seus sonhos novamente.

[...] é a marca de novo estado, de seu novo estatuto de morto; ora, quando partem para atacar os vivos, eles transgridem esse estatuto, e o sudário representa, talvez, o elo que os une ao túmulo, a menos que seja apenas uma ficção destinada a facilitar sua eliminação. Roubar essa vestimenta faz com que caiam numa armadilha e percam o que lhes resta de vida. (LECOUTEUX, 2005, p. 140)

E vendo que Ângelo galgava a rampa do precipício, tentou ainda arrastar-se para lá, inutilmente. Gorgolhava-lhe forte o sangue da ferida.

—Ângelo! meu filho! Atende! vagiu agonizando. Não procure a morte!

—Não é a morte, é o sono eterno! respondeu o pároco. Eu quero sonhar! . . .

E de um salto precipitou-se no abismo. (AZEVEDO, 1902, p. 102)

A narrativa do livro termina com a morte de Ângelo. Com todas as investidas de Alzira, poderíamos inferir que sua morte foi um caminho mais prático para que sua versão boemia, livre de religiosidades, pudesse se assumir e estar eternamente com sua amada. Assim, com todos esses indícios, entendemos Alzira como mulher fatal, como vampira, pois, os vampiros psíquicos bebem energia, generosidade emocional, autocontrole, criatividade, talento e memórias (RODRIGUES, 2014, p.65).

3.4.2 Madalena, a vampira histérica

Dando continuidade à investigação das personagens de Azevedo como vampiras psíquicas, temos Madalena, que é protagonista da trama escrita sete anos antes de *A mortalha de Alzira*. A configuração de Madalena como mulher fatal é ainda mais explícita em *O homem*, visto que a temática da histeria é bem presente ao longo da trama.

A histeria, segundo os estudos de Isabel Freire (2010), é uma doença muito antiga, sendo seu uso feito supostamente por Hipócrates, pela primeira vez, referindo-se de forma genérica a enfermidade do útero. Manuscritos egípcios muito mais antigos, anteriores a Hipócrates, entretanto, já fazia menção a tal doença.

Para Franco (1979), em seu *Dicionário de Psicanálise*, o termo “histeria” origina-se do grego “hystera”, que significa “útero”. Uma antiga teoria sugeria que o útero vagava pelo corpo e a histeria era considerada uma moléstia especificamente feminina, atribuída a uma disfunção uterina. Sua apreensão era feita com base em sinais negativos (de doença orgânica) e em diversos preconceitos (a imaginada irritação da genitália, a suposta inespecificidade dos sintomas e a exagerada importância atribuída à simulação).

Os principais sintomas passavam pela paralisia dos membros, ataques com desmaio, acessos dramáticos, esquecimento da língua materna, bem como a capacidade de falar idiomas desconhecidos, sufocação, tosse, perda de audição, incapacidade repentina de falar, vômitos e dificuldade em ingerir alimentos. Nesse sentido, a histeria está associada à figura da mulher, apesar de haver ocorrido também em homens, como acontece com o personagem *Ângelo, d’a mortalha*.

O auge da histeria, explica Freire, ocorreu no século XIX, em uma sociedade patriarcal, onde a posição da mulher permanecia desfavorecida, e quando as mulheres não podiam exercer sua sexualidade de forma plena, pois, de acordo com o pensamento da época, elas não haviam sido feitas para o prazer e, sim, para a procriação e os afazeres domésticos.

Para Sena (2017), a histórica, enquanto personagem arquetípica do Naturalismo, possuirá características formulares (cf. BAGULEY, 1990, SÜSSEKIND, 1984): (i) terá tendências hereditárias para a histeria, frequentemente herdadas da mãe; (ii) será vítima de sua própria condição fisiológica; (iii) não terá um modelo feminino materno no qual se basear; (iv) frequentemente será órfã de pai ou de mãe – ou ambos; (v) terá pouco ou nenhum senso moral; (vi) frequentemente será noiva de uma casamento malogrado; (vii) possuirá uma sexualidade irreprimível; (viii) representará uma ameaça ao equilíbrio social. E Madalena preenche esses atributos ao longo da narrativa: é órfã de mãe; não pode se casar com Fernando nem com Luiz; sofre agudamente com a morte de Fernando; tem como modelo feminino D. Camilla, sua tia, mulher extremamente religiosa; e luta contra seus instintos sexuais acentuados (CASTRO, 2018, P.92).

Para além dos diálogos e conselhos do Dr. Lobão, que dão o tom naturalista da obra e reforça a temática da histeria em Madalena, é importante perceber como a doença contribui para a construção da personagem como mulher fatal e com traços do vampirismo. A trama nos apresenta algumas simbologias desde o início, a exemplo dessa passagem:

Quanto à saúde — assim, assim... Às vezes passava muito bem semanas inteiras; outras vezes ficava aborrecida, triste, sem apetite; apareciam-lhe nevralgias, acompanhadas de grande sobre-excitação nervosa. Então, qualquer objeto ou

qualquer fato repugnante indispunha-a de um modo singular; não podia ver **sanguessugas**, rãs, **morcegos**, **aranhas**; o movimento vermicular de certos répteis (AZEVEDO, 2013, p. 38- grifo nosso)

De tantos animais que Madalena poderia ter repulsa, chama atenção justamente os que possuem uma relação com sangue, são hematófagos, carnívoros, ou seja, espécies que sobrevivem e se reproduzem por meio da sedução e da morte. Uma clara alusão do que ocorreria ao longo da história com a personagem.

No capítulo 1 deste trabalho, citamos algumas formas de aparição vampiresca ao redor do mundo, e uma que faz ser bem pertinente a esta análise é a da Romênia. Segundo Lecouteux, a causa para aparição de um vampiro seria o nascimento de filhos ilegítimos, frutos de relacionamentos extraconjugais; em *O homem*, Fernando é filho ilegítimo. Além disso, outra causa pertinente era a ocorrência de incesto, visto que o vampiro seria o filho fruto de uma relação incestuosa [...] são também filhos de feiticeira, filhos ilegítimos que a mãe mata ou expõe antes do batismo, filhos incestuosos, descendentes de feiticeiras e de assassinos, o sétimo filho de uma família [...] (LECOUTEUX, 2005, p.68)

Para Freire (2010), o incesto, principalmente na Idade Média, teria como consequência a manifestação de forças demoníacas na comunidade e, como punição, esta seria vítima dos ataques de criaturas malignas, bebedoras de sangue.

No contexto da trama, por mais que Magdá não tenha consumado o ato sexual com Fernando, seu meio-irmão, há uma simbologia do amor incestuoso, que reverbera até o fim, pois ele se torna uma ausência presente e causa as problemáticas da histeria até o momento em que se depara com Luiz e os episódios oníricos começam a acontecer.

Um dos registros que fortalecem o argumento de Madalena como vampira acontece no plano onírico, quando esta revela intensamente seu desejo de sangue, como se sua existência estivesse atrelado à ingestão de sangue jovem e forte para se manter viva:

— Meu Deus, como estás tão pálida! disse ele [Luiz], pousando-a à sombra dos bambus — Vou buscar-te um pouco d'água ali à fonte. Espera um instante; eu volto já.

— Não, não! gemeu a moça, segurando-o com ambas as mãos. — Não te afastes de mim! Não é de água que eu preciso, é de um pouco de vida! Sinto fugirem-me as últimas forças! Eu preciso de sangue! E fazia-se cor de cera, e fechava os olhos, e entreabria os lábios, como um órfãozinho abandonado que morre à mingua do leite materno. [...] Ela soergueu as pálpebras e murmurou baixinho, quase imperceptivelmente: — Sangue! sangue! sangue, senão eu morro!... — Ah! fez o moço com vislumbre. E, sem sair donde estava, quebrou um espinho de palmeira e com ele picou uma veia do braço. — Toma! disse, apresentando à amante a gota vermelha que havia orvalhado na brancura da sua carne — Bebe! Magdá precipitou-se avidamente sobre ela e chupou-a com volúpia. Não se ergueu logo; continuou a sugar a veia, conchegando-se mais ao amigo, agarrando-se-lhe ao corpo, toda grudada nele, apertando os olhos, dilatando os poros, arfando, suspirando

desafogadamente pelas narinas, como se matasse uma velha sede devoradora. [...] Magdá readquiriria por encanto a frescura, a beleza e a saúde, que havia perdido nos últimos anos. (AZEVEDO, 2013, p.122)

Caraterísticas típicas do vampiro podem ser observadas nessa passagem, como ser pálida e sensual, subjugando sua presa, Luiz. O sangue dele alimenta e fortalece Madalena: a magreza; a palidez; “os olhos muito fundos; as faces cavadas e a pele estalando em pequeninas rugas de porcelana velha” – sua degradada e real compleição física – são substituídos pela beleza e pela saúde do sonho vampírico.

Ao acordar de sua vida paralela, de seu mundo maravilhoso e paradisíaco, Madalena sente refletidos os resquícios desta existência na vida real, além do abatimento moral provocado pelo sentimento de culpa em saciar seus desejos através da virilidade do Luiz da sua imaginação, assim como acontece com Ângelo, *d'A mortalha*; Madalena também está constantemente sentindo gosto de sangue na boca, o que leva o leitor à ideia de que sua existência vampiresca não se restringe somente aos seus sonhos:

A criada afastou-se, e Magdá ficou a estalar a língua contra o céu da boca. Era ainda o terrível gosto de sangue que não a deixava;
- Oh! Quanta coisa desagradável, meu Deus!
Lembrou-se então da extravagante passagem da ilha, em que ela sugara o sangue do trabalhador. Vieram-lhe engulhos, muita tosse e acabou vomitando o chocolate que tomara nesse instante. (AZEVEDO, 2013, p. 127)

Outro ponto pertinente a se ressaltar é a recorrência de referências a tons de vermelho – paixão, violência instinto sexual, desordem (cf. Cancelier, 1976), uma possível intencionalidade de Azevedo em reiterar a simbologia do sangue, associada sempre à ideia de vida, saúde e juventude, como pode ser notado em uma das falas da Madalena:

- Sonhei com tudo isto que nos cerca neste nosso éden; sonhei com esta gruta, com estas árvores, com estes lagos e com esta deliciosa luz sanguínea que me aviventa. (AZEVEDO, 2013, p. 116)

- Vem dessas florinhas que vês aqui nos espiando de todos os lados; essas que ora são cor-de-rosa, ora avermelhadas, ora cor de laranja e cor de sangue. (idem, 120, 121)

Terminaram caindo, ainda abraçados, aos pés do Conselheiro, que os esperava lá embaixo, vestido com uma túnica vermelha e agitando na mão, colericamente, a sua grossa bengala de cana da índia". (p.83)

O sangue, como já comentado, se associa aos conceitos de vida, morte, sacrifício e glória, sendo também símbolo de força, poder e juventude, além de poder estar ligado ao ciclo menstrual e à vitalidade feminina (SILVA, 2019, p.5). Em diversas crenças, o sangue assume papel central no que tange ao pacto do ser humano com a sua divindade. Em *O homem*, o

sangue simboliza fortemente a ideia de saúde, juventude e beleza, atributos dos quais a protagonista é dotada:

[...] Muito bem-feita de corpo, elegante, olhos negros banhados de azul, cabelos castanhos formosíssimos; pele fina e melindrosa como pétalas de camélia, nariz sereno feito de uma só linha, mãos e pés de uma distinção fascinadora; tudo isso realçando nos seus vestidos simples de moça solteira bem educada, na sua gesticulação fácil, na sua maneira original de mexer com a cabeça quando falava, rindo e mostrando as joias da boca. (AZEVEDO, 2013, p.25)

Porém, quanto mais ela se envolve nesse mundo onírico e a histeria ganha espaço, tudo se esvai. Aos poucos, sua saúde enfraquece, sua beleza se esmaece, obscurecida por extrema palidez e profundas olheiras. Diante desta realidade aterradora, de ver-se cada vez mais fragilizada e ter sua vida por um fio, Madalena sente necessidade, no plano dos sonhos, de beber sangue, como supracitado e, ao fazê-lo, a transformação é impactante:

As suas faces eram de novo duas rosas que atraíam beijos, como o matiz das flores atrai sobre a sua corola o inseto portador do pólen; os olhos rebrilhavam-lhe já com a sedutora expressão primitiva. Os seus lábios trêmulos recuperaram logo o perdido sorriso dos tempos passados; a garganta carneou-se, reconquistando as linhas macias, as doces flexibilidades da pele sã; as curvas do desnalgado quadril retomaram enérgicas ondulações; os seios empinaram; as coxas enrijaram; e toda ela se retesou, se refez de músculos e nervos, numa súbita revisceração deslumbradora. (idem, p.122)

Com essa passagem, podemos fazer uma ponte com um caso verídico, digno de menção, pois reforça o argumento da temática vampírica. Nos estudos de Melton (1995), encontramos a história de Elizabeth Bathory (1560-1614), que foi acusada e condenada de torturar e matar jovens mulheres por puro sadismo, utilizando o sangue das vítimas como forma de manter a juventude. A condessa, nascida no que hoje é a atual República Eslovaca, pertencente a uma riquíssima e influente família daquele país, era dotada de rara beleza e muitos dotes intelectuais, que a tornavam extremamente atraente, e uma personalidade marcante.

Melton explica que certo dia a condessa, envelhecendo, estava sendo penteada por uma jovem criada, quando a menina puxou seus cabelos acidentalmente. Elizabeth virou-se para ela e a espancou. O sangue espirrou e algumas gotas ficaram na mão de Elizabeth. Ao esfregar o sangue nas mãos, estas pareciam tomar as formas joviais da moça. Foi a partir desse incidente que Elizabeth desenvolveu sua reputação de desejar o sangue de jovens virgens.

Mais um momento que reforça essa ideia de Madalena como vampiro ocorre na Ilha do Segredo, quando Rosinha a acusa de roubar seu marido. O trecho, inclusive, faz uso do termo ‘vampiro’.

Não é a mim que a senhora convence de que este Luís não é aquele mesmo que me havia prometido casamento! Ah, eu não tenho, bem sei, os seus segredos para o **enfeitiçar**, mas também juro lhe que o verdadeiro amor, o amor que ele me inspirou, sincero e ardente, é capaz de tudo e é mais poderoso do que quantos artificios possam imaginar as **bruxas da sua espécie!** O que lhe afianço pelo menos é que eu, desprezada como sou, seria mulher para dar por ele a minha vida, ao passo que a senhora, **só com o fim de se fazer bonita, lhe tem roubado todo o sangue!**

[...]

— Vai! vai! casa-te com o Luís! farta-te, **loba!** As festas estão prontas! o altar está armado! a cama está juncada de flores! Vai, deita-te, mais ele, e logo que **o tenhas embebedado com o teu almíscar de cobra traiçoeira**, suga-lhe o resto do sangue, sorve-lhe a última gota! Vai, agora és a dona do homem, como és a rainha desta ilha! Vai; mas eu te juro, **sanguessuga**, que te hei de perseguir mesmo depois da tua morte! (AZEVEDO, 2013, p. 147 – grifo nosso)

Para além do sangue como líquido vital e mantenedor de eterna juventude, a forma como Madalena se vestia evoca os personagens de ambiência gótica, típicos noturnos, ultrarromânticos e byronianos:

Foi a partir desse tempo que deu para andar sempre vestida de luto, muito simples, com o cabelo apenas enrodilhado e preso na nuca; um fio de pérolas ao pescoço, sustentando uma cruz de ouro, mais delgada e o seu rosto mais pálido. A tristeza e a concentração davam-lhe à fisionomia uma severa expressão de orgulho; dir-se-ia que ela, à medida que se humilhava perante Deus, fazia-se cada vez mais altiva e sobranceira para com os homens. O todo era o de uma princesa traída pelo amante, e cuja desventura não conseguira abaixar-lhe a soberbia, nem arrancar-lhe dos lábios frios uma queixa de amor ou um suspiro de saudade (idem, p.55)

Aqui podemos perceber Magdá como as figuras aristocráticas do Romantismo da segunda fase, isto é, um tom pessimista e depressivo - o apreço pelo uso de cores escuras, enlutadas; o cabelo preso em coque, revelando a falta de interesse em adequar-se ao gosto comum; a extrema palidez; e o colar de pérolas, indício de um espírito aristocrático. Madalena tem uma forte postura de superioridade; tudo isso reforça a ideia de uma figura byroniana. E também nos remete à ideia do vampirismo, visto ser o vampiro, tal como concebido na literatura gótica, a partir do século XIX, uma figura de hábitos aristocráticos.

A conclusão de Madalena como *femme fatale* ocorre quando suas vontades oníricas se confundem com o plano do real. Não podendo se casar e manter relações sexuais com Luiz, ela arquiteta e comete duplo homicídio: assassina Luiz e a sua esposa. Com uma descrição de

horror e repulsa, o narrador descreve minuciosamente a consequência da ação atroz e sádica de Madalena:

Fez-se um silêncio gélido, em que se ouvia pendular na alcova de Magdá o seu pequeno regulador de bronze; mas no fim de alguns instantes os pobres noivos, que pareciam cada vez mais sobreexcitados, puseram-se a mexer com a mandíbula inferior, contraindo os músculos da face; e daí a pouco tinham rápidos estremecimentos convulsivos, que lhes agitavam o corpo inteiro, de instante a instante, violentamente. Luiz quis falar e não pôde; apenas gorgolejou uns bulidos guturais. Magdá ria-se, olhando as caretas convulsivas que ele e a mulher faziam. Esta, agoniada, levava simultaneamente as mãos à garganta e ao estômago, sem poder gritar, tão contraída tinha já a laringe.

Repetiam-se os espasmos com mais intensidade, acompanhados de feias agitações tetânicas. O cavouqueiro estorcia-se na cadeira, rilhando os dentes e tomado de uma ereção dolorosíssima. Quando Justina voltou, encontrou-os por terra, a estrebucharem; roxos, as pupilas dilatadas, os membros hirtos, os queixos cerrados. A criada soltou um grito, atirou com a bilha d'água e os copos, e saiu a berrar. Com este barulho, Luiz teve um acesso mais forte e retesou-se todo, vergando-se para trás, a ponto de encostar a cabeça na coluna vertebral. E roncava, escabujando horrorosamente. (AZEVEDO, 2013, p. 182)

Com essas passagens do livro, podemos perceber a maneira como Azevedo consegue construir Madalena como uma personagem monstruosa, uma criatura que se coloca acima dos rituais religiosos e civis. Mais fortes do que as crenças, diz Quelhas (2019), mobiliza Madalena uma percepção de que o que importa, realmente, é o desejo; e o desejo, por sua vez, não se detém por convenções religiosas ou morais.

Assim como Ângelo tem seu fim trágico suicidando-se para supostamente estar com Alzira eternamente, Madalena termina louca e arruinada e sem o seu objeto de desejo.

Mas um homem suspendeu-a pelas costas e outro lhe enfiou pelos pés uma abominável **mortalha de linho cru**, que se lhe estreitava até ao pescoço, tolhendo-lhe o corpo inteiro. E Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi entre policiais, conduzida para uma célula nos braços do Dr. Lobão, que praguejava, furioso, por lhe não permitirem as leis carregá-la consigo no mesmo instante para a sua casa de saúde. Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma **fera encarcerada**. O pai viu fecharem-lhe **a jaula**, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um **túmulo**. (AZEVEDO, 2013, p. 205, grifo nosso)

O final da trama possibilita essa ideia de Madalena como uma vampira metafórica, vestindo sua mortalha, sendo 'enterrada' e após tudo ocorrer, caracterizada como voluptuosa, insana, vampírica e fatal (cf. Castro, 2018).

3.5 O mundo dos sonhos - A interconexão entre Alzira, Madalena e Lilith

La imagen de la mujer, de la femme fatale, encarnada en la figura de Lilith dentro del imaginario literario y pictórico de la cultura occidental, es uno de los temas que más interés ha despertado entre los investigadores (PÁRRAGA, 2009, p.230)

Ambas as tramas compartilham elementos semelhantes, como o fator da religiosidade, da sexualidade e da mulher fatal, porém um dos mais pertinentes para reforçar o argumento do vampiro emocional é justamente a presença do sonho e das fantasias sexuais que nele ocorrem, ocupando boa parte das narrativas. De um lado temos Ângelo sonhando com Alzira e do outro Madalena sonhando com Luiz. Como o mito de Lilith, visto anteriormente, colabora nesse estudo?

Segundo Luciano Cavalcanti, em “O onírico em Invenção de Orfeu de Jorge Lima”, a relação entre o onírico e o poético é extensa, sendo possível encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social etc.

Ao observar esse trecho, podemos entender que os sonhos de Ângelo e Madalena são formas de escape daquilo que eles não poderiam fazer em suas vidas reais: a experiência total do sexo, sem tabus, sem recriminações por parte da religião. Nesse sentido, os estudos de Freud sobre a interpretação dos sonhos nos ajudam a compreender um dos aforismos mais populares do autor: “sonhos são realizações de desejos”. E [...] o desejo pode ter sido incitado durante o dia, dadas as circunstâncias externas, não pôde alcançar satisfação, restando, então, para a noite um desejo conhecido, mas não realizado. (FREUD, 2022, p. 97) – quer dizer, são desejos que não seríamos capazes de expressar em um ambiente social.

Segundo Freud, o sonho é construído pelo conteúdo manifesto, ou seja, aquilo que conseguimos lembrar, anotar, contar, e o conteúdo latente, ou seja, o que precisamos decifrar para interpretar o sonho. Esse aspecto demonstra o motivo pelo qual encontramos dificuldades em compreender determinados sonhos.

O estudioso psicanalista nomeou o conteúdo latente de superego (super eu), o que se sobrepõe ao ego, muita das vezes representada por figuras autoritárias, como o patriarca ou a matriarca. Em contrapartida, existe o *id*, elemento “selvagem” do ego, centro principal do desejo, que quer expressá-lo sem limites e sem censura.

O sonho é território do *id*, lugar em que ele se manifesta, em que o *superego* “baixa a guarda”, dando entrada a conteúdos dos quais o sonhador conscientemente não se dá conta ou não admitiria. Os sonhos permitiriam que a mente inconscientemente agisse sob a forma de imagens e pensamentos e desejos inaceitáveis. Por essa razão, tal teoria sobre sonhos foca principalmente em símbolos que remetem a desejos sexuais.

Dessa maneira, ao relacionar sonhos e desejos sexuais, lembramos das questões que envolvem a posse sexual e, por consequência, Lilith. Afinal de contas, o mito de Lilith resume a opressão da sociedade patriarcal do desejo de libertação feminino lilithiano, e compreendemos a razão da mitologia considerá-la como vampira emocional e sua ligação com os denominados íncubos e súcubos, figuras que, no contexto das obras, caberiam a Alzira e Luiz, respectivamente.

Justamente por se enquadrar na imagem da *femme fatale* é que Lilith foi considerada como um demônio e como geradora de criaturas demoníacas. Uma mulher com sua sensualidade e sexualidade manifestadas e que não se submete às normas sociais patriarcais é uma afronta a um dos modelos de ser mulher, em especial o de submissão, que prega os preceitos da lógica judaico-cristã. O mal encontrado em Lilith é, então, a negação de obediência ao masculino. (SILVA, 2019, p.5)

Para além disso, a referência do mito é importante para esse contexto, pois a personagem traz consigo esse arquétipo de liberdade, independência, igualdade, desejo, sensualidade, instintividade, opinião, rancor, vingança, inveja, solidão e morte – elementos que são verificados em Alzira e Madalena.

A palavra “desejo” é portadora de um mundo desconexo cujas imagens de luxúria, incesto e pecado intercalam-se com punição, prazer e celebração. Viver em desejo é viver a danação da permanência em um tempo suspenso que tanto pode levar à paralisia como à velocidade vertiginosa. Para falar disso, nada melhor que o vampiro, um ser trazido das escrituras, belo, violento e imortal, que nos convida, sob forma de um corpo de paixão, a penetrar artérias pulsantes e a experimentar outros corpos. (CATTOI, 2010 p. 49,50)

Ao falar de íncubos e súcubos, Freire (2010) nos explica que esses termos advêm da Idade Média, em que “íncubo”, era a denominação do mal quando assumia forma de homem para seduzir mulheres, e “súcubo”, ao assumirem forma de mulher para apossar-se de homens, tudo acontecendo durante o sono. “[...] O súcubo feminino pertence ao domínio dos mistérios, sendo uma forma encantadora, sedutora, orgiástica e apavorante do feminino” (KOLTUV, 2017, p. 70-71).

Durante muitos séculos o sonho pertencia à categoria do sobrenatural e a ele era relacionada toda sorte de presságios e influências espirituais (CARVALHO, 2014, p.24). Na idade Média, por exemplo, o íncubo (do latim ‘incubare’, que significa “deitar-se sobre”, referindo-se à posição masculina sobre a mulher durante o ato sexual), e o súcubo (do verbo ‘sucubare’, ou “deitar-se sob”, sendo uma referência à posição feminina abaixo do homem na relação carnal) serviram para justificar as frequentes recaídas sexuais dos indivíduos em meio a uma sociedade opressora e que aprisionava as realizações eróticas sob o estigma do pecado judaico-cristão. Tanto **Ângelo** quanto **Madalena** se encaixam nesse perfil:

E o Dr. Cobalt, que saboreava o efeito da notícia da castidade de **Ângelo** sobre aquelas mulheres, cujo olfato já de há muito se tinha esquecido do delicioso perfume da flor de laranjeira, acrescentou, para alfinetar-lhes as fibras da admiração: —Um homem puríssimo, virginal! Imaculado como a Virgem Santíssima! Um homem completamente inocente, sem a menor idéia do que seja sociedade, nem paixões mundanas, nem sexos, nem. . .[...] (AZEVEDO, 1904, p.)

De novo, verdadeiramente novo, o que se lhe notava era só uma exagerada preocupação religiosa; [**Madalena**] estava devota como nunca fora, nem mesmo nos seus tempos de pensionista das irmãs de caridade. Mostrava-se muito piedosa, muito humilde e muito submissa aos preceitos da igreja. Falava de Cristo, pondo na voz infinitas doçuras de amor. (AZEVEDO, 2013, p.)

Ou seja, um padre que nunca teve contato com mulheres e uma moça religiosa que também nunca havia experimentado o sexo; alvos perfeitos para ‘ataques’ noturnos dos possesores.

Os vampiros da classe incubi-Succubae, conhecidos como íncubos e súcubos, seriam demônios sexuais que, travestidos de seres humanos, infiltravam-se nos sonhos das suas vítimas para manter relações sexuais nessa esfera psíquica. Essa prática, no entanto, acarretaria consequências físicas que iriam desde suores noturnos, até uma gravidez na vítima ou na súcubos. (VIEIRA, 2020, p.31)

Vale ressaltar, entretanto, que a Igreja teve sua contribuição nesse imaginário demoníaco, pois era uma forma de gerar medo sobre aquilo que faz parte da sexualidade humana. Segundo a Igreja, o homem deveria se purificar e se distanciar dos prazeres carnis, de modo a chegar a Ele; caso o homem insistisse em ceder às tentações, estaria compactuando com as entidades ligadas ao maligno. Nesse contexto, o *Malleus Maleficarum* ganha relevância novamente, pois o livro aborda sobre os íncubos e súcubos, dando suas características, esclarecendo acerca da forma como eles aparecem, os disfarces de que se utilizam, os malefícios que causam na pessoa sob a sua possessão e a forma como livrar-se deles. Há várias seções no livro sobre os demônios do sexo: “Quais os demônios que praticam os atos dos íncubos e súcubos?”; “Sobre as bruxas que copulam com demônios. Por que

principalmente as bruxas se entregam às superstições diabólicas”; “De como as bruxas copulam com os demônios conhecidos como íncubos”, entre outros. Observe um trecho sobre o assunto:

Há de dizer que, uma vez mais (embora penetrar na alma seja só a Deus permitido), os demônios são capazes, com a permissão Divina, de penetrar nos corpos, onde podem causar impressões sobre as faculdades internas correspondentes aos órgãos internos. E através de tais impressões afetá-los na proporção em que as percepções o são, da forma como já demonstramos: transpondo as imagens retidas nas faculdades correspondentes a um ou mais sentidos, assim com transfere da memória, que se localiza na região posterior da cabeça, a imagem de um cavalo para o meu da cabeça onde se encontram as células da força imaginativa, e daí, enfim, para o sentido da razão, que se situa na frente da cabeça. Causam assim uma tal alteração e confusão que tais imagens são percebidas como se fossem objetos ou coisas reais diante de nossa vista. Tal fenômeno é claramente exemplificado pelos defeitos naturais dos loucos e de outros maníacos. (MALLEUS, 2015, p.1559)

Compreendendo esse conceito, as personagens de Ângelo e Madalena, à medida que o tempo passa, tem seus problemas histéricos agravados, e por consequência, trazendo delírios, com visões e alucinações, ambos envolvidos por essa vida paralela, onírica, justamente após esse contato sexual com Alzira e Luiz, respectivamente. Os protagonistas tornam-se vítimas de suas próprias fantasias, desejos não realizados, que surgem envoltas de sensualidade, causando vexame e angústia religiosa.

As faltas geram culpas, as culpas demandam punição e o medo fabrica um corpo, um corpo de vampiro, cruel e perverso, que alimenta o espírito do homem. O vampiro alimenta-se de sangue... e a humanidade, de horror, medo e prazer. As três sensações juntas formam o corpo do vampiro que não é humano nem divino nem animal e de onde é possível falar em morte, sexo, desejo sem macular nenhum homem e nenhum deus (CATTOI, 2010, p.59)

Ambos procuram nas orações e hábitos devotos, ensinado por Padre Ozéas e Tia Camila (a beata velha), uma forma de se livrar dessa condenação.

Pobre Ângelo! Sua alma tinha remorsos daquela noite passada em companhia de Alzira. Travava-se dentro dele uma pungente revolta contra o misterioso inimigo, que assim o arrancava à doce e honesta tranquilidade do leito, para levá-lo de rastos, como um perdido, pelos barrancos da fantasia, obrigando-o a percorrer antros sensuais, ao lado do fantasma de uma cortesã, que o ameaçava de voltar todas as noites.

[...]

A sua oração preparatória nesse dia durou mais tempo que nos outros. Notaram que as lágrimas lhe corriam pelas faces, quando ele se ergueu para celebrar o sacrifício. (AZEVEDO, 1902, p. 72, 73)

E, de joelhos, o rosto levantado, as mãos erguidas para o céu, as lágrimas a desfiarem-lhe uma a uma pelas faces, ela acrescentou depois da oração que lhe ensinara a tia Camila: — Jesus, meu amado, meu esposo, acode-me, acode-me depressa, que a fera já aí está comigo! Vem, que ela me farisca e me cerca rosnando!

Vem, que lhe ouço o respirar assanhado e já sinto o seu bafo e o cheiro carnal que ela solta de si! Vem, que a maldita me acompanha por toda a parte e me cheira como o cão à cadela! Vem de pressa; não a deixes saciar no meu corpo de virgem os seus apetites lascivos! (AZEVEDO, 2013, p.140)

Orações, gestos rituais, confissões, penitências e jejuns foram descritos no *Malleus* como muito eficazes na proteção de seres malignos; que se sentem ameaçados por invocar o Senhor, santos e anjos e fazer gestos de purificação como o sinal da cruz e recitar orações como a seguinte passagem do *Malleus*:

No entanto, há alguns meios pelos quais esses demônios podem ser afastados, a respeito de que nos fala Nider em seu *Formicarius*. Afirma esse autor que são cinco os modos pelos quais as moças ou os homens podem ser livrados desse mal: primeiro, pela confissão sacramental; segundo, pelo Sagrado Sinal da Cruz ou pela recitação da Saudação Angelical; terceiro, pelo uso de exorcismos; quarto, pela mudança de residência; e quinto, por intermédio da excomunhão, prudentemente empregada pelos santos homens. É evidente pelo nosso relato que os dois primeiros expedientes não aliviarão a freira; embora não devam ser negligenciados, pois o que cura uma pessoa não necessariamente cura outra, e vice-versa. E é fato registrado que os Íncubos não raro são afastados pela Oração do Senhor, ou pela aspersão de Água Benta e sobretudo pela Saudação Angelical. (MALLEUS, 2015, p.1970)

É interessante ressaltar que essa crença em íncubos e súcubos é bem antiga, remontando as lendas pagãs celtas, a exemplo da lenda do Rei Arthur, cujo mestre, o mago Merlin, seria filho de uma mortal com um demônio (os poderes do mago viriam dessa união). É comum em todas as culturas que possuem a representação de demônio do sexo, serem munidos de uma beleza fora do comum e irresistível.

Em ambos os romances, Alzira e Luiz são descritos como seres belíssimos, que causavam sensações únicas nos protagonistas, principalmente os sonhos eróticos.

Era Alzira de carnes brancas e olhos negros! O seu desejo eram longos cabelos nus, soltos no vendaval de todos os desejos. O seu desejo eram lábios trementes e vermelhos, eram doces braços de veludo, eram a funda morte do supremo gozo, bebido de barco sobre um níveo colo de Eva paradisíaco! (AZEVEDO, 1904, p. 42)

Sonhou com ele a noite inteira; mas que sonhos! E o melhor é que então o pobre diabo já lhe aparecia não por um prisma repugnante; ao contrário, imaginando-se ao lado daquele corpo robusto, Magdá sentia todo o seu organismo rejubilar de satisfação, ainda melhor do que quando se aninhava no colo de Justina. Perto dele gozava, em sonho, um bem-estar de calmo conforto, como o dos tísicos junto aos bois, na morna atmosfera dos currais. (2013, p. 81)

Com esses elementos, podemos estabelecer uma relação entre o íncubo, demônio que durante o sono possui a vítima do sexo feminino, o súcubo, demônio que durante o sono possui a vítima do sexo masculino, com os personagens de Luiz e Alzira, respectivamente; além disso, é interessante notar que durante o sonho, Madalena e Ângelo deleitam-se na

presença do trabalhador de pedreiras e da cortesã, desfrutando o estado onírico dos prazeres que lhes são proporcionados; todavia, quando acordam, são tomados por profundo arrependimento e pesar, procurando resolver com fervorosas orações, até porque se os íncubos sugam os fluidos vitais, levando a vítima à consunção, também os vampiros, frequentemente, pousam sobre o peito da vítima, sufocando-a (SICUTERI, 1998).

E o que ela não se animou de confiar ao médico, disse em confidência de alcova ao seu crucifixo, pedindo-lhe entre lágrimas, pelo amor da Virgem Mãe Santíssima, que a protegesse; que a livrasse daqueles pensamentos impuros; que lhe mandasse dos céus todas as noites um dos seus anjos para lhe velar o sono e impedir que a sua pobre alma, enquanto ela dormia, fosse vagabundear por ali, como a alma de qualquer perdida. (2013, p.103)

E Ângelo voltou os olhos para o céu, interrogando-o. E exclamou: —Meu Deus, teria eu pecado com o sonho desta noite?. . . O sonho, bem sei, é produto do pensamento, e por pensamento se peca tanto como por palavras e por ações; mas o sonho não obedece à vontade de quem sonha, porque, se obedecesse eu só construiria meus sonhos com as cousas que vos pertencem... Deveis saber que sou bem intencionado e que sou sincero!. . . Ah! Maldita sejas tu, minha louca e desvairada fantasia, que me fazes revoltar contra mim mesmo!. . . (1904, p.72)

Nesse sentido, por mais que no plano onírico os personagens estivessem deleitando-se, na realidade estavam sendo consumidos pelo mal, um mal que se alimenta do ser humano e sua presença é como um parasita.

O papel sedutor do vampiro nos remete a situações de grande sedução na natureza, em que o predador usa de artimanhas, de rituais, e do próprio corpo para atrair a presa. A aranha chamada de viúva-negra, a fêmea do louva-deus, a planta carnívora: todas estas espécies sobrevivem e se reproduzem por meio da sedução e da morte. O que significa afinal este fascínio pela monstruosidade e por todas as possibilidades que ela contém? Na figura do vampiro tateamos os limites do humano, as concepções do bem e do mal, da vida e da morte (já que para o vampiro, vida e morte confundem-se), da vida após a morte (CATTOI, 2010, p.50)

Ângelo e Madalena passam por essa experiência de perseguição:

—Não sei! exclamou. Não posso explicar o que sinto, o efeito que me produz o confuso rumor que ouço em torno de mim!. . . Não posso determinar qual é o fato que me perturba, qual é o ponto de onde me vem esta agonia, mas sinto-me espavorido e frio, como se estivesse abandonado sobre o píncaro de um rochedo nu, em torno do qual se agitam todos os mares do globo. Sinto em derredor do meu cérebro o terrível vozear desse interminável oceano... E no arruído das suas vozes ameaçadoras, há como que a repercussão de um inferno sufocado pelas águas! Afigura-se-me a cada instante que o oceano se vai abrir defronte dos meus olhos, e que então o inferno aparecerá com as suas goelas de fogo, pronto a devorar-me. Não compreendo, nem distingo uma só dessas vozes, não consigo destacar uma palavra ou uma nota musical de todo esse murmurar de espetros, não sei o que é que me preocupa e consterna, mas sinto a alma pequena e transida de medo, como se em volta dela girasse rosnando um bando de leões esfaimados! (p.23)

E tomou as mãos do Conselheiro, fazendo-o chegar-se para bem junto dela. E, depois de contemplá-lo em silêncio com um meio sorriso, abraçou-o, demoradamente, como se procurasse ficar convencida por uma vez de que aquelas

tolices do sonho não tinha o menor fundamento, e que seu pai, o seu extremoso pai, a quem tanto queria do fundo do coração, ainda ali estava ao seu lado, para amá-la como sempre e protege-la contra o maldito intruso que habitava dentro dela e que a consumia para alimentar-se. (p.90)

Podemos observar que a atuação dessas figuras é gradual: inicia com a sedução, envolvimento, distração nos sonhos e definhamento no plano real, até o momento fatídico de morte ou loucura. Portanto, o mito de Lilith nos ajuda a compreender o *modus operandi* utilizado por Aluísio Azevedo para a construção das personagens como monstruosas, vampiras, fatais e prontas para reclamar seus direitos como mulheres livres, independentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como proposta analisar duas obras de Aluísio Azevedo, relegadas ao esquecimento pelo cânone literário e pouco estudadas pela crítica (FRANÇA; SENA, 2014), pela perspectiva gótica, buscando elementos e nuances que pudessem responder à hipótese de que as personagens protagonistas de ambas as tramas poderiam ser lidas como vampiras, do tipo psíquicas. Para compreender tal questão, fizemos uma pesquisa retroativa sobre a mitologia do vampiro, de modo que as justificativas pudessem ficar mais claras ao decorrer do estudo.

Investigamos a presença desse mito em terras brasileiras, a forma como o vampiro foi aludido pelos autores brasileiros, até chegarmos à confirmação da existência de um insólito, um gótico brasileiro (BARROS, 2017), visto que aqui não havia o exotismo e folclore das regiões balcânicas para produzir um vampiro europeu. Para isso, foi crucial compreender o conceito de gótico-naturalismo, estudado pela pesquisadora Marina Sena: a consubstanciação de uma visão de mundo desencantada com os rumos da humanidade e do progresso em uma linguagem altamente estetizada e repleta de simbolismos. Quer dizer, o naturalismo atribui ao ser humano um destino do qual não se pode escapar, de origem fisiológica, aquilo que, na verdade, é produto do sistema econômico-social: a reificação do homem, ou seja, a sua transformação em coisa. A representação da histeria em *O homem* e n'*A mortalha de Alzira* coloca em pauta assuntos que antes eram considerados tabus, como a sexualidade e a crítica à religião, enquanto o gótico mostra o lado mais pessimista de uma sociedade, por um viés decadente e sombrio. Tudo isso é perceptível nas narrativas estudadas. Tem-se a subjugação da sociedade, o domínio patriarcal, o santo em detrimento do profano e o triste fim dos protagonistas, sendo a loucura e a morte.

As pesquisas de Júlio França sobre elementos da estética gótica (*locus horribilis*, presença fantasmagórica do passado e personagem monstruosa) também foram fundamentais, pois pudemos identificar, categorizar e analisar em cada um dos romances. A questão do duplo, estudada por Maurício Menon, ajudou a perceber mais detalhadamente essas versões oníricas de cada personagem.

Por mais que as obras de Aluísio Azevedo não sejam definidas pelo cânone brasileiro como góticas, vale ressaltar que essas características narrativas elencadas nesta pesquisa podem ser vistas em outras obras do autor, a exemplo do conto “O impenitente”, que guarda diversas semelhanças com *A mortalha de Alzira*. A narrativa conta a história de um frei que se

apaixona por uma mulher chamada Leonília. Em uma noite, olha pela janela de sua cela e vê a mulher vagando no pátio do convento. O padre corre para tentar alcançá-la, sem sucesso. Resolve então persegui-la até sua casa, onde a descobre morta em um caixão.

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

Em “Demônios”, a narrativa apresenta a história de um jovem escritor que vive em uma pensão no Rio de Janeiro. Esse, em certa noite, acorda com insônia e começa a escrever, tal ato se dá por uma inspiração, contudo, essa não advém das musas ou de algum ser divino, mas de demônios.

Depois, tal febre de concepção se apoderou de mim, que perdi a consciência de tudo e deixei-me arrebatado por ela, arquejante e sem fôlego, num arranco violento, que me levava de rastros pelo ideal, aos tropeções com as minhas doudas fantasias de poeta. E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo de combate, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbindo nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. (AZEVEDO, 2019, p.230)

Além das análises sobre as nuances góticas, dedicamos um capítulo para entender mais sobre a figura da mulher, tanto no âmbito social quanto no nível mitológico, e percebemos que ao longo dos séculos, em um contexto de sociedade patriarcal, ela sempre é colocada nesse lugar de submissão ou mensageira de negatividades. À Alzira cabe o papel de desviar o homem de sua vocação intelectual e espiritual (TRINDADE, 2019, p. 95), e à Madalena, a outra, que “rouba” o marido, a que assassina e se torna louca perante à sociedade.

A mulher, nessa conjuntura, é vista como suspeita e perigosa. As que desafiam são vistas como temíveis e isoladas, condenadas a viver como demônios em seu mundo, como um presságio, um aviso para a sociedade e outras mulheres de que a desobediência será punida antes mesmo do fim.

Foi nesse contexto que conseguimos trazer a história de Lilith, essa personificação de mulher fatal, sedutora e vingativa, que se sacia com o sangue de suas vítimas e posteriormente de sua vitalidade, para corroborar com a pesquisa. O mito de Lilith exerceu influência na criação de diversos personagens vampíricos, como a protagonista da novela Carmilla: a

vampira de Karnestein, de Sheridan Le Fanu (1876), ou os seres que aparecem em poemas de John Keats e Théophile Gautier, esse último autor de *A Morta Amorosa*, conto que inspirou Azevedo na criação da *Mortalha de Alzira*.

Com o mito de Lilith, entendemos as origens dos incubos e súcubos e conseguimos inferir que, de fato, as personagens Alzira e Luiz fizeram o papel de demônios do sono, elemento que, inclusive, aparece em *O homem* “— Mas não imaginas, meu querido, a má impressão que me fazia o demônio do sonho; era tudo como se fosse verdade: eu sentia e via como te estou vendo aqui!” (p.190)

Diante da presença de discussões como sexualidade, religiosidade e profanação, elementos que permeiam a construção da mitologia vampírica, conseguimos alcançar o objetivo proposto no início dessa pesquisa: Alzira e Madalena são vampiras, sedentas pela vitalidade de suas presas. E ambas as obras nos permitem refletir sobre temas tão caros à vida cotidiana e a nossa humanidade: a vida, a morte e o amor.

Por acaso a vida não é apenas um sonho e a morte, apenas um sono do qual emergiremos um dia graças ao poder do amor ou do ódio, essas duas grandes forças que presidiram à Criação segundo os antigos mitólogos caldeus? (LECOUTEUX, 2005.p.177)

Sabemos que há ainda muitas outras discussões possíveis sobre a literatura azevediana, por isso não esgotaremos a temática neste trabalho. Além disso, vale ressaltar que, embora as obras aqui discutidas sejam de grande sucesso e com críticas muito pertinentes e bastante relevantes até os dias atuais, existem poucos estudos pelo viés do gótico-naturalismo. Nesse sentido, julgamos ter conseguido contribuir de maneira significativa para a fortuna crítica deste autor, a partir do estudo de obras à margem do cânone ou pouco exploradas.

REFERÊNCIAS

AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

ARAÚJO, Naiara Sales; FIGUEIREDO, Isadora Fernandes. Literatura e indústria cultural: um estudo sobre romance-folhetim como cultura de massa. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 70, p. 490-503, 2021. DOI: 10.9771/ell.i70.43701. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/43701>. Acesso em: 17 dez. 2021.

AZEVEDO, Aluísio. *A Mortalha de Alzira*. São Paulo: Martins, s.d. Versão digital. (Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro). Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> Acesso em 30 jul. 2019.

AZEVEDO, Aluísio. *A Mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier. 279 p. 1902. (Coleção dos autores celebres da literatura brasileira).

AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 2. ed., n. 38. São Paulo: Iba Mendes, 2019. (Versão digital).

AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

BARROS, Fernando Monteiro de; OLIVEIRA, Marcio Alessandro. O Gótico Brasileiro em “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães. *Revista E-escrita*, v. 8, n. 3, p. 71-83, 2017. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/3045/pdf>. Acesso em: 23 maio 2023.

BARROS, Fernando Monteiro; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. A alegoria e a femme fatale: a modernidade baudelairiana em Augusto dos Anjos. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 35, jul./dez., 2014.

BARROS, Tiago de Souza. *O Mito do Vampiro em Ivan Jaf: uma leitura de O Vampiro que descobriu o Brasil (1999)*. 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/150137/barros_ts_me_assis.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=O%20romance%20de%20Jaf%20narra,%C3%BAltimos%20cinco%20s%C3%A9culos%20do%20pa%C3%ADs. Acesso em: 06 nov. 2021.

BATISTA, Cristiano. O suicídio na europa da época moderna: perspectivas cruzadas. *In Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera*, 2018. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 376-402, 2019. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17434.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2023.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada Versão Reina-Valera em Português*. Rio de Janeiro, RVP 2011. 1440 p.

BILOTTA, Fernanda Aprile. *Vampiros: de predadores a príncipes: uma análise junguiana sobre as transformações do masculino a partir do relacionamento amoroso*. 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2015. Disponível em:

<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15420/1/Fernanda%20Aprile%20Bilotta.pdf>>.

Acesso em: 10 jan. 2021.

BONFÁ, Carlos Eduardo Marcos. Uma incorporação fatal. *A Palo Seco*, ano 8, n. 8, 2016. Disponível em:

<https://gefelit.net/apaloseco/A_Palo_Seco_n.8_p65_Carlos_Eduardo_Marcos_Bonfa.pdf>.

Acesso em: 02 jan. 2023.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOTTURA, Maria Carolina. A narrativa fantástica do conto “A morta amorosa”, de Théophile Gautier. *Revista Pandora Brasil-Edição Especial*, n. 6, maio 2011. “O insólito e suas fronteiras”. Disponível em:

<http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/maria.pdf>. Acesso em 21 jan. 2021.

BOURE, Jean-Paul. *Os vampiros*. [S.l.]: Publicações Europa-América, 1986.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. São Paulo: José Olympio, 1998.

CAMELLO, Cleyciara dos Santos. *A filha do conselheiro: cientificismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem, de Aluísio Azevedo*. 211 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2018. Disponível em:

<https://www.bdttd.uerj.br:8443/bitstream/1/6241/1/Cleyciara%20dos%20Santos%20Garcia%20Camello_Dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021

CAMELLO, Cleyciara dos Santos. A promoção publicitária de *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo: naturalismo, pornografia e mercado livreiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2018. Uberlândia-MG, *Anais eletrônicos* [...]. Uberlândia-MG: Universidade Federal de Uberlândia, p. 3185-3196, ago. 2018. Disponível em:

<https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547733640.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 30, jul. 1991, p. 111-129. Disponível em: <<https://livrozilla.com/doc/875033/de-corti%C3%A7o-a-corti%C3%A7o>>. Acesso em 27 jun. 2023.

CARMO, Paulo Sérgio de. *Entre a luxúria e o poder: a história do sexo no Brasil*. São Paulo: Octavo, 2011.

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *Caminhos do gótico no sertão brasileiro: breve percurso histórico*. I CENINHA, Pesquisas em Literatura Fantástica em Letras, 2016.

CARREIRA, S. S. G. *O sagrado e o profano em: o outro pé da sereia*, de Mia Couto, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25778/14694>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

CARVALHO, João Carlos Firmino Andrade de; CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (Coord.). *O monstruoso na literatura e outras artes*. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: CLEPUL, jun. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1989.

CASTELLO, J. A. Aspectos do realismo-naturalismo no Brasil. *Revista de História*, [S. l.: s.n.], v. 6, n. 14, p. 437-456, 1953. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v6i14p437-456. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35687>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

CASTRO, Hélder Brinate. As heroínas históricas e vampíricas de Aluísio Azevedo. *Outra travessia: Miscelânea*, n. 26, 2018. [S. l.]: Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n26p77/pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

CATTOI, Cristina Fernandes. A sede vampírica e a construção do desejo. *Caderno pedagógico*, Lajeado, ano 7, n. 2, p. 49-61. 2010.

CAVALCANTE, Maria. Imaculada. Do romance folhetinesco às Telenovelas. *OP SIS*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 63-74, 2010. DOI: 10.5216/o.v5i1.9407. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9407>>. Acesso em: 18 dez. 2021.

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

COHEN, Jeffrey Jerome, et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

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.

COSTA, Bruno org. *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo, Editora Hedra, 2010.

CLARE, Cassandra. *Os instrumentos mortais: cidade do fogo celestial*. Rio de Janeiro, Editora Galera Record, 15. ed., 2014.

DE MELLO, Décio Eduardo Martinez. *Aluísio Azevedo: processo de composição e crítica*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

EETESSAM PÁRRAGA, . G. Lilith en el arte decimonónico : estudio del mito de la femme fatale. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, [S. l.], v. 18, 2009. DOI: 10.5944/signa.vol18.2009.6206. Disponível em: <<https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6206>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).

ENSAIOS SOBRE LITERATURA DO MEDO. *Sobre o medo*. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com/2013/04/06/a-mortalha-de-alzira-aluisio-azevedo/#comments>>. Acesso: 23 jun. 2019.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. Horror e imaginação romântica: como Aluísio Azevedo se apropria de “A morte amorosa” de Théophile Gautier em A Mortalha de Alzira. *Revista Soletras*, dossiê, n. 27, 2014.1 - Fundação Educacional Unificada Campograndense (FEUC) p. 122-134.

FANINI, Ângela Maria Rubel. *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas*. Florianópolis: UFSC, 2003.

FANINI, Angela Maria Rubel. A mortalha de Alzira: uma insurgência contra a ordem e a razão. *Revista Tecnologia e Humanismo*, n. 33, Paraná: UTFPR, 2007.

FANINI, Ângela Maria Rubel. Condessa Vésper De Aluísio Azevedo: embate discursivo entre o discurso didático contra o romantismo e o romantismo. *R. Let. & Let.* Uberlândia-MG v. 26, n. 2, p. 357-368, jul./dez. 2010.

FERRAZ, Salma. Vampiros: o mito é o nada que é tudo e de todos. *Nova Revista Amazônica*, v. 1, n. 1, jan./jun., p. 107-133, 2013. Bragança/Pará: Linguagens e Saberes da Amazônia, 2013.

FILHO, Lúcio Reis. *Na trilha do corpo seco*. *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. 5, n. 15, jan. 2013. Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. [S.l.]: ANPUH, 2013.

FRANÇA, Julio. Processos de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano. In: GARCIA, Flavio; REIS, Ana Cristina et al. (Org.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018, v. 1, p. 197-207.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO DA ABRALIC, 15., Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*[...] Rio de Janeiro: Dialogarts. 2016. p. 2492 – 2502.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: *As nuances do gótico*, (UERF), 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/395968726/O-Sequestro-Do-Gotico-No-Brasil>. Acesso em: 17 jul. 2020.

FRANÇA, Julio. SILVA, Daniel Augusto P. *De perseguida a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira*.

FRANÇA, Julio. SILVA, Daniel Augusto P. Nas origens do romance e do gótico no Brasil: o terror radcliffeano em Teixeira e Souza. *Revista Estudos de Cultura*, , v. 6, n. 16, jan./abr., 2020, p. 81-96. São Cristóvão (SE), 2020. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/14164#:~:text=O%20TERROR%20RADCLIFFEANO%20EM%20TEIXEIRA%20E%20SOUSA&text=O%20foco%20da%20an%C3%A1lise%20reair%C3%A1,%3B%20G%C3%B3tico%3B%20Teixeira%20e%20Sousa>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

FREIRE, Isabel Guimarães Rodrigues. *O homem: possessão sexual, vampirismo e pecado original no romance de Aluísio Azevedo*. 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3837>>. Acesso em: 02 abr. 2022.

FREUD, Sigmund. *A psicologia do sonho: psicanálise para principiantes*. São Paulo, Editora Principis, 2022.

GAINES, Janet Howe. *A história de Lilith: a primeira mulher de Adão que foi banida da bíblia*. Disponível em: <<http://www.biblicalarchaeology.org/daily/people-cultures-in-the-bible/people-in-the-bible/lilith/>>. Acesso em: 22 set. 2019.

GIL FILHO, S. F. *O sagrado e a religião*. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINORELIGIOSO/artigos/o_sagrado_e_a_religiao.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2022.

GOMES, Livia Fernanda Diniz; SANTOS, Naiara Sales de Araújo. *Escuridão, Silêncio e Morte: o insólito em Demônios (1893), de Aluísio Azevedo*. *Littera Online*, n. 11, 2016. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Maranhão. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/233150577.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

GÓMEZ-MORENO, Marta.; HEWITT HUGHES, Elena Carolina. El motivo de la mujer vampiro a través de La gran madre de E. Neumann : (Clarimonde, de T. Gautier y Carmilla, de le Fanu). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, [S. l.], v. 22, 2013. DOI: 10.5944/signa.vol22.2013.6357. Disponível em: <<https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6357>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

GONÇALVES, Sandra Maria Lucia Pereira. *A humanização do vampiro e o desejo de mais vida*. VI ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura – Salvador, BA, 2010.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. [1ª ed. 1875]. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000057.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

GRUNER, Clovis; DA SILVA, Evander Ruthieri S. *História e Literatura: monstruosidades femininas, degenerescência e ansiedades modernas em Drácula (1897), de Bram Stoker*. v. 19, n. 2, maio/ago., 2015.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000a, v.9/1. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *Femme Fatale: morte e prazer nos media*. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. São Paulo, n. 17, mar., 2011.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. Nova Iorque: Editora Columbia University Press, 1982.

KORASI, Fabrício Pereira. *O vampiro romântico, uma questão estética: uma história das representações através do mito*. Doutorado em História Social. São Paulo, 2014.

LAURENT, Aristotle de. *O livro de Nod*. São Paulo, Editora Devir, 1993.

LAURIOLA, Rosanna. Pandora, o mal em forma de beleza: o nascimento do Mal no mundo grego antigo. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 52, set. 2005.

LECOUTEUX, Claude. *História de vampiros: autópsia de um mito*. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo, Editora Unesp, 2005.

LIMA, Dante Luiz de. *A vida do sangue, o sangue da vida: a influência das “sagradas escrituras” sobre a literatura vampírica*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura - Florianópolis, SC, 2016.

LOPES, Silvana Fernandes. Retratos de mulheres na literatura brasileira do século XIX. *Plures Humanidades*, v. 12, n. 1, p. 117-140, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122396>>. Acesso em: 15 out. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARIZ, Josilene Pinheiro. A figura feminina como mulher fatal em um conto fantástico francês. *Ráido*, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 467-481, jul./dez. 2011.

MARQUES, Rafael Peres. *As Metamorfoses do vampiro: do vampiro no folclore a Lord Ruthven*. Universidade Nova de Lisboa, 2018;

MELO, Letícia Cortellete. O poder sexual do vampiro literário. *Revista acadêmica de letras-português*. n. 1, p. 29-41, 2013/2, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Trad. Milton Mira Assumpção Filho. 2. ed. São Paulo: M. Books, 2003.

MENDES, Leonardo Pinto. Victor Leal e o romance-folhetim no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Soletras*, ano 11, n. 22, jul./dez. 2011. São Gonçalo: UERJ, 2011.

MENDES, Leonardo Pinto; CAMELLO, Cleyciara Garcia. O homem (1887), de Aluísio Azevedo, como best-seller erótico. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 21/3, set-dez. 2019, p. 65-80.

MENDES, Leonardo Pinto; GORNI, Natalia. O folhetim e o romance-revista no Rio de Janeiro de 1890. *Revista Soletras*, n. 24, jul./dez. 2012. São Gonçalo: UERJ, 2012.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007, 261 p.

MENON, Maurício Cesar. Entre sombras e ruínas: o espaço gótico em “O Impenitente”, de Aluísio Azevedo. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 7, n. 10, p. 145-158, 2011.

- MENON, Maurício Cesar. Percepções da história e da crítica literária acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX. *Revista Solettras*, n. 27. Universidade Tecnológica Federal do Pará, 2014.
- MENON, Maurício Cesar. Vampiros: algumas faces do monstro em narrativas brasileiras. *Anuário de Literatura*, v.16, n.2 p. 185-196. Universidade Tecnológica Federal do Pará, 2011.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Garamond, 2013.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MOLLIER, Jean-Yves. As origens do Romance-Folhetim: Do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, set./dez. 2018, p. 17-36.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- MORTOZA, Marina Pelluci Duarte. *A velha lâmia: um catálogo de fontes antigas de um mito sangrento*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.
- NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras, Santa Maria*, v. 19, n. 2, jul./dez. 2009, p. 119–138. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12014>>. Acesso em: 04 fev. 2022.
- NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- NOVOTNÁ, Katerina. *Representações de fantástico e ficção científica nos contos de Maria de Menezes*. Universidade de Lisboa, 2016.
- NIELS, Karla Menezes Lopes Niels. *Fantástico à brasileira: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista*. 2018. 156f. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- OLIVEIRA, Carlos Estevam. *Os apinajés do Alto Tocantins*, 91-92, Boletim do Museu Nacional, v.6, n. 2, jun. 1930, Rio de Janeiro, 1930.
- OLIVEIRA, Sabrina Baltor de. *O autor entre a imprensa e o projeto literário: o caso de A mortalha de Alzira de Aluísio Azevedo*. XV ABRALIC – experiências literárias textualidades contemporâneas - s.d, p.871, 881.
- OLIVEIRA, Luciane Andrea. *Aspectos da literatura gótica na construção identitária da vampira Cláudia em “Entrevista com o Vampiro”*: a sombra de uma mulher em um corpo de criança. Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João Del-Rei. São João Del-Rei, 2016.
- OTTO, R. *O Sagrado*, Lisboa: Edições 70, 1992.
- PEREIRA, Jessica Reinaldo. *O vampiro fin-di-siècle: história, literatura e imperialismo em Drácula*, de Bram Stoker (1897). Uberlândia, 2017.

PIETROBOM, Amanda Lopes. *Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico*. UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2012.

QUELHAS, Iza. Palco nebuloso e obscuro: o homem, de Aluísio Azevedo. *Revista Philologus*, Ano 25, n. 73, jan./abr. 2019. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2019.

RAMICELLI, Maria Eulália. Folhetim: espaço de intermediação cultural e literária no século XIX. *Miscelânea*, Assis, v. 18, jul.-dez. 2015, p.81-104.

REBELLO, Ivone da Silva. “O tópos lugar ameno (locus amoenus) e suas múltiplas facetas: da antiguidade clássica à época contemporânea”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 14., CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSOFONIA DO IP-PUC/SP, 5., São Paulo, 2012. *Anais eletrônicos*[...]. Disponível em: <http://www.ippucsp.org.br/downloads/anais_15_congresso/ivone-da-silva-rebello.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2022.

ROCHA, Eny Araújo. Natureza e religiosidade: representações entre sagrado e profano na literatura brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA E ECOCRÍTICA, 3., Rio de Janeiro. Diálogos ecocêntricos: arte, cultura e justiça. *Anais...*, Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2017. p. 139 – 152.

ROCHA, Francisca Raquel Queiroz Alves. *Lilith negra: Símbolos culturais em um debate intersemiótico*. João Pessoa, 2018.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. *História dos vampiros: das origens ao mito moderno*. São Paulo: Madras, 2012.

RODRIGUES, Isabel Guimarães. *Residualidade medieval em Aluísio Azevedo: um estudo do medo e da culpa presentes no romance “O homem”*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2010.

RODRIGUES, Letícia Cristina Alcântara. *O Amor, a morte e o tempo: o mito do vampiro em narrativas dos séculos XIX e XX*. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura do século XIX. *Revista Entrelaces*, agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/4890>>. Acesso em: 7 fev. 2022.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. O vampiro como metáfora na literatura brasileira oitocentista. *Revista Abusões*, ano. 05, v. 9, n. 09, 2019, p. 189 – 208.

SANTOS, Ana Paulo A. *Encontros Noturnos em “Noites Brancas”, de Gastão Cruls: Traços de Vampirismo na Literatura Brasileira*. Textos Completos do XII painel - As arquiteturas do medo e o insólito ficcional p.103- 112. *As Arquiteturas do Medo e do Insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

SANTOS, Dominique; SONAGLIO, Alisson. *A Ars Moriendi e a Construção da “Boa Morte”*: Práticas pela Salvação da Alma no Século XVI. Brathair – Grupo de Estudos Celtas e Germânicos, 2017.

SANTOS, Laís de Medeiros; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Elementos da tradição gótica em O retrato de Dorian Gray. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 9, n. 3, set./dez., 2018.

SANTOS, Naiara Sales Araújo. GOMES, Livia Fernanda Diniz. Análise Sodreuiana da duplicidade em A mortalha de Alzira, de Aluísio Azevedo. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*, v. 3, n. especial, jul. /dez. 2017, São Luís, 2017.

SASSE, Pedro. *A besta dentro de cada um: metamorfoses do vampiro na literatura brasileira*. Revista Abusões, ano 05, v. 09, n. 09.

SENA, Marina Farias. *Sombras no Romance Experimental: o decadentismo de Aluísio Azevedo*. *Estudos do Gótico*. Editora Dialogarts, 2017, p. 99-110.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na internacional socialista: adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SICUTERI, Roberto. *Lilith, a lua negra*. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3. ed. Editora Paz e Bem. Versão Digital.

SILVA, Alexander Meireles da. *Introdução do livro: contos clássicos de vampiro*. São Paulo, Editora Hedra, 2010.

SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Julio; COLUCCI, LUCIANA. *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro, Editora Dialogarts, 2017.

SOUZA, Raick de Jesus. A literatura transgressora de Aluísio Azevedo: a recepção do naturalismo no Brasil. *Reflexões históricas*, v. 15, n. 26, p. 7-25, 2019. Unioeste/Cascavel, 2019.

SOUZA, Ricardo Luis. O anticlericalismo na cultura brasileira: da colônia à república. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n. 37, p. 175-199, 2005.

SOUZA, Wellington Oliveira. Elementos do gótico ficcional em Desalma. *Revista Abusões*, ano 7, n. 16, 2021.

SPECTRUM GOTIC. Disponível em:
<<http://www.spectrumgothic.com.br/ocultismo/seres/vampiros.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo, SP: Pé de Letra, 2019.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino; COPATI, Guilherme. *Fronteiras do Insólito: ensaios sobre o gótico e o fantástico*. Rio de Janeiro, Mares Editora, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva. Versão brasileira à partir do espanhol: DIGITAL SOURCE. 1980. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7747362/mod_resource/content/1/Todorov%20Introducao%20a%20literatura%20fantastica.pdf>. Acesso em: 17 maio 2022.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In JACÓ-VILELA, AM., and SATO, L., orgs. *Diálogos em psicologia social* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 147-167.

TRINDADE. Brenda Grazielle Silva. *Representações do feminino em Théophile Gautier e Aluísio de Azevedo*. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7121>>. Acesso em: 27 maio 2023.

URIOSTE, Carmem de. El naturalismo em Brasil: el vecindario de Aluísio Azevedo. Espéculo. *Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/151091.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2023.

VERONA, Elisa Maria. O romance, a mulher e o histerismo no século XIX brasileiro. *Histórica. Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n. 32, 2008. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao32/materia06/texto06.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2022.

VIANA, Maria Schtine. Aluísio Azevedo: chargista, jornalista e cronista. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31, 2021, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2021. 15 p.

VIERA, Danielly Cristina Pereira. A Lilith saramaguiana: representação do feminino em Caim. *Revista Entrelaces*, v. 1, n. 14, out./dez., 2018. Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

VIERA, Josenia Antunes. A identidade da mulher na modernidade. *D.E.L.T.A*, n. 21, especial, 2005, p. 207-238. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/delta/a/9zX7SwFpWpng6tcncZnsrdj/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

WEHREN et al. A representação da mulher na obra “A Mortalha de Alzira”, de Aluísio Azevedo. *Revista Interfaces do Conhecimento*, v.1, n. 1, out./jan., 2019/2020, Barra do Garças – MT.