

ESPAÇO GÓTICO E CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM NARRATIVAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO E FAGUNDES VARELA

Karla Menezes Lopes Niels (UFF)

RESUMO: O fantástico é um gênero que se configura a partir da hesitação comungada entre personagem e leitor acerca da naturalidade de um dado acontecimento narrativo. Nisso concordam a maioria dos teóricos do gênero. Para que tal hesitação seja alcançada é necessário uma série de estratégias narrativas, entre elas a ambiência. Daí a importância da construção do espaço ficcional para o gênero. Marisa Martins Gama-Khalil comenta que Edgar Allan Poe, autor de contos no gênero, “valoriza o espaço ficcional como base do efeito desencadeado pelo texto literário”, em especial o espaço fechado (GAMA-KHALIL, 2012, p.31); para os teóricos Louis Vax (1972) e Felipe Furtado (1980) o espaço híbrido, ou seja, o jogo entre ambientações fechadas e abertas propicia não só surgimento do insólito, como mantêm a ambiguidade narrativa tão crucial para o fantástico. O Romance gótico, pai do gênero em causa, catalisou imagens, temas e ambiências verdadeiramente tensas, escuras, lúgubres e claustrofóbicas que foram retomados pelo gênero fantástico. A ambientação gótica surge a serviço da construção e manutenção da ambiguidade narrativa, bem como da formulação da hesitação essencial à configuração do gênero fantástico. O presente trabalho, portanto, pretende analisar a construção do espaço gótico e sua importância para a deflagração daquilo que Todorov (2012) chamou de “efeito fantástico” em contos de Álvares de Azevedo e Fagundes Varela.

Palavras-chave: Fantástico. Gótico. Romantismo.

O espaço

O fantástico é um gênero que se configura a partir da hesitação comungada entre personagem e leitor acerca de naturalidade de um dado acontecimento narrativo. Nisso concordam a maioria dos teóricos do gênero. Nas palavras do teórico português Filipe Futado seria a encenação da

manifestação meta-empírica conferindo-lhe um grau de verossimilhança tão elevado quanto possível, enquanto deixa a porta entreaberta para uma explicação racional que quase conduza à sua reintegração na natureza conhecida. Simultaneamente procura manter essa situação dúbia até o fim da intriga e transmitir ao destinatário do discurso a indefinição dela decorrente. (FURTADO, 1980, p. 118).

Para que tal hesitação seja alcançada é necessário uma série de estratégias narrativas, entre elas a ambiência; o que confere a construção do espaço ficcional

crucial importância para a deflagração do gênero. Marisa Martins Gama-Khalil comenta que Allan Poe “valoriza o espaço ficcional como base do efeito desencadeado pelo texto literário” (GAMA-KHALIL, 2012, p.31). Sim, e é de fato! O espaço permite ao leitor não só imaginar os cenários onde decorrem as ações como também o ajuda a discernir em que tipo de narrativa se situa e o que esperar do texto. No caso do texto fantástico esse espaço precisa ser criado e descrito de forma a fazer o leitor duvidar do real e crer na possibilidade do irreal. Daí a importância de um espaço verossímil.

A verossimilhança é imprescindível para que o leitor se envolva de tal forma na leitura que, diante da apreciação do acontecimento ambíguo, hesite junto a personagem (Cf. TODOROV, 2007) sobre a natureza daquilo que é narrado e, em última instância, decida se o acontecimento dubio é real ou irreal, se é natural ou sobrenatural, sólito ou insólito. Pois,

[...] toda narrativa fantástica (seja qual for a sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição da nossa concepção do real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. [...] E, além disso, o efeito buscado [...] é sempre o mesmo em ambas as formas [o fantástico tradicional e o neofantástico]: atemorizar, inquietar o leitor com a possibilidade do impossível (ROAS, 2012, p. 136, 137).

Entretanto, para que a concepção do leitor seja abolida é necessária a criação de uma certa atmosfera, dentro desse espaço verossímil, que envolva o leitor para conduzi-lo, junto a personagem, a hesitar sobre a natureza do que é narrado.

Dessa forma, entendemos o espaço como o principal elemento para a configuração do gênero, pois contribui diretamente para a conflagração daquilo que Todorov chamou de “efeito fantástico” – momento de hesitação da personagem (e/ou do leitor) diante do acontecimento ambíguo narrado. Por isso, o espaço de uma narrativa de cunho fantástico precisa ser pensado, construído e descrito de forma a ampliar as dúvidas que o texto engendra. Não pode ser excessivamente descrito e encenado sob o risco de, ou cairmos no terreno do maravilhoso, ou no terreno do estranho.

Por isso, Filipe Furtado fala do espaço desse tipo de narrativa como um espaço essencialmente híbrido oscilando entre dois tipos de espaço: (1) realistas e (2)

alucinantes. No primeiro enfatiza-se os traços e aspectos do mundo tal qual conhecemos; no segundo a desfiguração do cenário anterior.

“O espaço resultante da conjugação destes elementos tem, naturalmente, muito de teatral e ilusório o que corresponde, aliás, ao teor geral da narrativa fantástica” (FURTADO, 1980, p. 121). É justamente essa “associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos” e a “oscilação permanente” entre cenários pertencentes a “dois mundos antagônicos” o que torna o espaço fantástico “um espaço híbrido” e “descontínuo” (Ibid., 125). Para Louis Vax, essa hibridez e descontinuidade tem a ver com uma espécie de “jogo entre os espaços externos e internos” (VAX apud GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Um jogo que, nas palavras de Gaston Bachelard, não é e nem pretende ser “equilibrado”. (BACHELARD apud GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Já Marisa Gama-Khalil diz que “ele [o espaço] não é constituído de unidades, porém de dimensões moveidças. O espaço do fantástico é essencialmente rizomático, seja por sua multiplicidade significativa seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo.” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). Conceitos que esbarram com a noção de teatralidade do italiano Remo Cesarani, diz ele:

É difundida no fantástico a tendência de utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de “ilusão”, que também é um tipo cênico (CESARANI, 2006, p. 75).

Sim, o autor de texto fantástico constrói seu espaço como o cenografista constrói o cenário de um espetáculo teatral; pensando nos efeitos que se pretende infligir ao receptor da mensagem. Segundo Nelson José Urssi, em *A linguagem cenográfica*, o espetáculo teatral constrói um ambiente que, a partir do cenário, iluminação, figurinos, gestos e falas, pretende estreitar a ponte entre espetáculo – espectador; porque o espetáculo só encontra a sua real dimensão quando em contato com o espectador (URSSI, 2006, p. 79). Da mesma forma, o texto literário só se concretiza quando deflagra no leitor algum efeito estético. Na narrativa de horror, por exemplo, é o medo; no texto de cunho fantástico, a inquietude diante da ambiguidade narrativa e do evento

insólito. Por isso, a necessidade da hibridez dos espaços e da descontinuidade dos mesmos.

Furtado acentua que os elementos do cenário alucinante se desenvolveram a partir do romance gótico do século XVIII: o gosto pelos “locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores”, mansões, labirintos, caves, criptas e túmulos, geralmente localizados em locais isolados, de difícil acesso à urbe e em meio à natureza selvagem. Ademais, como pontua Cesarani (2006), consonante com Furtado, tudo aparece imiscuído em um cenário ausente de “luz e cor” (FURTADO, 1980, p. 124), ou seja, escuro e soturno. Ora, é a noite que o mal se evidencia, que as superstições se tornam mais afloradas e a percepção turva. Sem iluminação que permita ver claramente o que acontece a imaginação humana torna mais suscetível a aceitação do sobrenatural. Por isso a ambientação noturna torna-se essencial para a configuração do gênero nos contos que aqui comentaremos. A ambientação gótica surge então a serviço da ambiguidade narrativa e da formulação da hesitação necessária à configuração do gênero fantástico.

O cemitério

O primeiro conto, “Uma noite no Século”, é ambientado em uma taverna onde os personagens, bebendo, fumando e declamando delírios poéticos, conversam sobre imortalidade, crença em Deus, medo e orgias. Sua função dentro da narrativa parece ser preparar o ambiente lúbrico dos próximos contos, em especial, do seguinte: Solfieire.

O conto é curto, mas a descrição dos espaços é intensa. O narrador persegue uma sombra de mulher pelas ruas labirínticas de Roma. O que era uma noite clara de lua cheia, torna-se uma noite sombria e chuvosa à medida que se aproximam do novo cenário, o cemitério:

A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía às gotas pesadas [...]. Andamos um tempo pelo labirinto de ruas: enfim ela parou: estávamos num campo. Aqui, alí, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se (AZEVEDO, 2000, p. 568)

Começa a ser criada a atmosfera ideal ao fantástico, a suspeita, a hesitação. O lugar é real, um cemitério, mas a forma como é descrito deixa-o ainda mais sombrio,

preparando o leito para o que virá a seguir. Passa-se um ano e o narrador retorna à cidade de Roma. Após uma orgia e, novamente ébrio, se vê no mesmo cemitério.

Quando dei de acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre a vidraça de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça [...] Era uma defunta! [...] Era o anjo do cemitério? (AZEVEDO, 2000, p. 569)

O cenário, a priori sombrio, escuro e lúgubre, é amenizado pelos “raios brancos” que cruzam a vidraça do templo (provavelmente um mausoléu e não templo). A clássica ambientação noturna do gênero é quebrada por um feixe estriado de luz – a racionalidade positivista que tenta trazer o leitor para o polo racionalista do texto antes da apreciação do acontecimento que deflagra o efeito fantástico, a ressurreição do “anjo do cemitério” após uma relação necrófila.

As ruínas

Em Varela, tudo também começa numa taverna, isolada, “a pouca distância da cidade de São Paulo, a um lado da estrada que vai para Santos”. Chovia. Os convivas que ali estavam bebiam e palestravam sobre “obras sombrias e exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimera e sonhos irrealizáveis” (VARELA, 1961, p. 133) quando entra no recinto um homem alto, magro de rosto macilento, pálido, olhos fundos. Seus movimentos são lentos e pausados. Tem uma aparência cadavérica e um olhar sinistro que “derramava uma sensação inexplicável” (VARELA, 1961, p. 136) sobre o narrador.

Apesar dessa sensação, o narrador, bem como seus companheiros, demonstra uma certa curiosidade sobre aquele homem. Por isso questionam ao dono do estabelecimento a respeito do desconhecido. Ao saber que habitava as ruínas da Glória é aguçada sua curiosidade. Os três convivas resolvem então visitar as ruínas e investigar tal homem. Saem em direção às ruínas; a chuva cessa, mas o céu permanece sombrio e a noite escura e densa. Assim como ocorre em Azevedo, um cenário de matriz gótica que propicia o surgimento do fantástico.

A Glória foi antigamente um desses templos vastos e sombrios, que nos países cristãos muitas vezes só encontra-se longe do bulício das cidades [...]. Não era propriamente um convento, um mosteiro, porque nenhuma ordem de monges habitara aí, porém, ao lado da Igreja, os grandes salões, os corredores prolongados, os quartos, as celas não tinham sido feitas por luxo ou superficialidade. Dizem que ali noutras eras um seminário onde os moços que desejavam seguir carreira eclesiástica se recolhiam e estudavam dirigidos por um bispo ilustre que aí morava (VARELA, 1961, p. 136).

Ao chegarem, os três amigos param a uma certa distância das ruínas, contemplam a torre que se ergue “muda e silenciosa como um imenso fantasma” e os “vultos confusos das árvores que desenhavam-se por detrás dela agitando-se ao vento da tempestade” (Ibid., p.137). A descrição psicológica do cenário ressaltando seus aspectos triste e sombrio se presta a envolver o leitor e leva-lo a identificar-se com o narrador e a tomar parte no mistério que se insinua desde o primeiro encontro dos três amigos com o sinistro morador das ruínas. Descrição que se assemelha a descrição da mansão Usher no conto de Edgar Allan Poe, “A queda da casa de Usher”. E, para reforçar o efeito do espaço sobre o narrador, Alberto, um dos convivas, recita uma poesia de Goethe acompanhado pelo pio lúgubre de uma coruja.

Quando adentram o edifício, o narrador descreve o chão como “úmido e escorregadio”. Provavelmente o lugar devia estar abandonado há alguns anos de formar a ter se formado limo sob os escombros. Diz ainda que o ar ali “estava preñado de um aroma estranho, um cheiro de ruínas, um odor de sombria antiguidade” (Ibid., 139). Imersos na escuridão, uma fraca luz que lhes permite ver um vulto cuja presença associada a luminosidade e ao gemido que ouviam aumenta-lhes o medo: “Parecia-me que as trevas se condensavam em torno de nós”, diz o narrador. Mas, apesar do terror, o narrador e um personagem não nomeado percorrem “os aposentos do arruinado edifício” à procura de seu amigo Alberto que se perdera deles. Quando o encontram está próximo a um jazigo, desmaiado, febril e com a respiração fraca.

A alcova

Ambos os contos terminam ambientados em espaço interno. Saem de um espaço fechado, a taverna, passam pelo espaço híbrido, o cemitério, em Azevedo, e as ruínas,

em Varela e findam retornando ao espaço fechado, a alcova. Mas a esse último cenário, como o primeiro, não se dedica uma descrição minuciosa, precisa e centrada nos elementos alucinantes e góticos como ocorre aos espaços híbridos. Talvez por não ser onde se deflagra o evento insólito. No entanto, esse espaço apresenta importância nos dois contos.

Ora, o quarto de dormir pode simbolizar o sonho. Ressalta assim a característica onírica da narrativa fantástica, ao mesmo tempo que reforça o lado racional do acontecimento narrado, pois há um retorno ao verossímil, numa tentativa de convencer o leitor sobre a dualidade do evento insólito. Pois, o espaço na narrativa fantástica é “um espaço híbrido” (FURTADO, 1980, p. 125), que oscila entre elementos alucinantes e realistas, entre a ambientação externa e interna, entre a escuridão e claridade “embora em proporções bastante diversas” (Ibid., p. 125). Trata-se de um espaço interior e intimista tal qual a própria psique humana. Um espaço, aliás, recorrente às narrativas de cunho fantástico, em especial àquelas do período oitocentista, como as de Hoffmann, Poe, Maupassant e, claro, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela.

Será em seu quarto e abaixo de sua cama que Solfieri enterrará seu “anjo do cemitério”. É somente quando o narrador vareliano está no quarto de Alberto, velando o moribundo, que toma conhecimento do que ocorrera ao amigo quando meses antes visitaram as ruínas da Glória e; é também nesse mesmo cômodo que espírito de mulher com que se encontrara Alberto nas ruínas retorna e o leva consigo na morte.

Referências

AZEVEDO, Álvares de, *Obra completa*. Organização, Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro [et. all.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

GAMA-KHALIL, Marisa. “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

ROAS, David. “Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico”. In: *Vertentes do fantástico na literatura*. VOLUBUEF, Karin, Org; WIMMER, Norma, Org.; ROXANA Guadalupe Herrera, Org. São Paulo: Annalube, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*; Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

URSSI, José Nelson. *A linguagem cenográfica*. USP: São Paulo, 2006. [dissertação de mestrado].

VARELA, Fagundes. “As ruínas da Glória”. In: CAVALHEIRO, Edgard.; BRITO, Mário da Silva, org. *O conto romântico / Panorama do conto brasileiro*. vol.2. Seleção de Edgard Cavalheiro. Introdução e notas de Mário da Silva Brito. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

VAZ, Louis. *Arte e literatura fantásticas*. Trad. de João Costa. Lisboa Arcádia, 1972.