

A previsão romântica: o *neo* sob o *fantástico* disfarce da morte rubra

Rafael Peres

Resumo: O propósito deste trabalho consiste em demonstrar que determinados aspectos do fantástico romântico antecipam o neofantástico da primeira metade do século XX. Cânone da literatura de horror no ocidente, as narrativas de Poe perscrutam as singularidades do homem, visando ao transcendente. Os mecanismos dessa busca predizem conceitos que só viriam à tona quase um século depois. O estranhamento causado pelo medo é abordado mediante aspectos que ora se divergem, ora se cruzam em diferentes contextos. Assim, para verificar vertentes e nuances do fantástico romântico com o neofantástico, estudar-se-á o conto “A máscara da morte rubra”, coligindo-o com obras de autores pósteros que trabalharam temáticas parecidas. Logo, investigar-se-á procedimentos insólitos de narrativas pertencentes a épocas distintas, a fim de expor as reações do homem, enquanto vítima de seu *dark side*.

Palavras-chave: Fantástico – Neofantástico – Oráculo Romântico – Morte – Sobrenatural.

Abstract: The purpose of this work is to demonstrate that certain aspects of the fantastic romantic anticipate new fantastic the first half of the twentieth century. Canon of horror literature in the Occident, the tales of Edgar Allan Poe peering singularities of man, seeking the transcendent. The mechanisms of this search concepts predict that only come to light almost a century later. The estrangement caused by fear is addressed by aspects that sometimes diverge, sometimes intersect in different contexts. Thus, to check the dimensions and nuances of the fantastic romantic with new fantastic, study will be the tale of “The mask of the Red Death”, collating it with examples of modern authors who worked similar themes. Soon, will investigate unusual procedures of narratives belonging to different times, in order to expose man's reactions, while the victim of his dark side.

Keywords: Fantastic – New fantastic – Oracle romantic – Death – Supernatural.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CALLOIS, in: TODOROV, 1968, 32). Trata-se de uma colocação pertinente, quando temos em vista os EUA no primeiro terço do século XIX. Os estados recém-libertados da dominação inglesa preservaram o puritanismo dos antigos dominantes. Ademais, havia o *American Dream* cobiçado pela ex-colônia, cujo intento era o enriquecimento rápido e a criação de um “paraíso terrestre”, no qual o modelo das cidades-estados gregas seria imitado. Era uma época de anseio pelo *equilibrium* social e econômico, a que se ligava a ambição intelectual decorrente do Iluminismo. Foi nesse contexto que surgiu a literatura fantástica de Edgar Allan Poe, um libelo ao racionalismo evocado pela burguesia capitalista. O gótico, em muitas de suas obras, desnudou o norte-americano de seu traje ufanista e ambicioso, revelando uma criatura medonha, símbolo das pulsões mais terríveis provocadas pelas mazelas do capitalismo (LIMA, 2008). Percebe-se, pois, o oxímoro entre o progresso sócio-político e as emoções cambiantes. As leis tornam-se assimétricas nos contos de Poe, que transgride essa “ordem estabelecida” por meio do fantástico.

O transcendentalismo marcou a arte romântica, sobretudo nos EUA. Contemplar um mundo paralelo remia a burguesia puritana do engessamento das relações, deflagrado pelo sonho do progresso imediato. Essa atitude também era paradoxal, assim como o fantástico, já que era a própria elite que criticava e tentava impor limites a si mesma. Mas essa era a consequência de transcender, de violar os arcanos. Edgar Allan Poe é exemplo de tais incongruências, já que ele pertencia à burguesia, porém denunciava o anseio exaustivo desta em alcançar as glórias prometidas pelo capitalismo. Sua vida romântica e suas escrituras tornaram-no um “Messias”, ou seja, ele era o predestinado a contestar os principais valores de sua classe, direcionando-a a um plano redentor (LÖWY, 1998). O tom de adivinhação de seus textos, assim como suas famosas “unidades de efeito”, conduzem o leitor a

um espaço de inúmeras interpretações, pois, como afirma Bessière (2001, p. 104), “la forma mixta de caso e adivinanza recuerda el inevitable deber de decidir y la obligada conciencia de una oscura prescripción que compete a cada uno descifrar”.

Assim, se nota o espelhamento entre o sujeito fictício e quem testemunha seus atos, intensificando o pacto que o leitor faz com o enredo, sobretudo em se tratando de literatura fantástica. Esse olhar múltiplo faz as fobias transbordarem, as quais se contrapõem à razão, herança das “luzes” irradiadas na segunda metade do século XVIII. Para confrontar a lógica capitalista, era mister a insurreição de seres monstruosos, em cuja aparência inapreensível residia a dissoluto, porquanto “[...] a característica definidora do imaginário romântico foi exatamente a *permeabilidade ao instável*” (SALIBA, 2003, 27).

Valendo-se de bibliografias que abordam essa postura fantástica durante o Romantismo, buscar-se-á a predição do neofantástico, amparado pelas teorias da crítica pós-moderna, tendo em vista apontar os principais aspectos de ambos na corrente intertextual entre a tradição e a modernidade. Dessa forma, se analisará o conto “A máscara da Morte Rubra”, de Edgar Allan Poe, a fim de obter os aspectos do *neo*, de maneira que se possa descortinar o processo de ruptura e retomada do fantástico romântico. Estudar a dialética desses aspectos formará uma imagem mais ampla dos vícios deflagrados pela irrupção do inconsciente.

AS TINTAS NEOFANTÁSTICAS QUE PINTAM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”

Anteriormente, ao se discorrer a respeito do fantástico, citou-se Callois e Todorov, já que se pretendia mostrar um pouco de sua forma ao leitor. Esse gênero, enquanto enquadrado como tal, prioriza a hesitação como marca indelével de sua literatura. Todorov tece colocações bastante pertinentes sobre o teor do fantástico, contudo, ele tenta esgotá-lo, isto é, pretende engessá-lo com padrões qualificativos, subdividindo-o em “maravilhoso, estranho, fantástico-puro,

maravilhoso-puro...” etc. Ademais, segundo o estruturalista, o fantástico é uma “maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem *poética*, nem *alegórica*” (TODOROV, 1968, 38). Essa inferência coloca em perigo a base literária do texto, ou seja, a linguagem figurada como artefato estético, visto ser esta responsável pela percepção individual do leitor.

A maioria dos estudiosos e literatos concorda que as narrativas curtas de Poe já apresentam traços expressionistas e imagens surreais, pois se assemelham esteticamente com os movimentos da “avant-garde” do início do século XX. Todavia, tal presciência não se limita a essas características vanguardistas, uma vez que ele as ultrapassa com profecias alegóricas – sendo aqui propositadamente redundante – que deságuam no neofantástico. Ademais, há de se considerar a fluidez de sentidos e o potencial estético, em cujos caminhos enveredam o modo romântico e minucioso de Poe, ao tecer as teias milimétricas de suas histórias. Em meio a estas, destaca-se “A máscara da Morte Rubra” (1842), na qual se distingue o uso de recursos figurativos que suplantam ainda mais o desgosto de Todorov por eles.

Essa obra apresenta a história de um reino assolado pela “Morte Rubra”. Seu mal pestilento grassava entre os medievos, eliminando-os com fatais estigmas escarlates. Temendo que essa doença ceife sua vida e a de seus pares, o príncipe Próspero fecha-se com eles no castelo para evitar o contágio letal. Em seguida, o governante decide organizar um baile de máscaras, para o qual sete salas são estranhamente adornadas, excedendo-se em luxo, requinte e pompa. Disfarces exageradamente vistosos revestem todos os convivas, que se deliciam com a dança, a música e inúmeros jogos carnavalescos – a licenciosidade, regada a vinho, pulula nos suntuosos salões do príncipe. Mas eis que, a cada hora, um imenso relógio negro, que está na derradeira sala, desfere um barulho infernal, paralisando todos os foliões. Um intenso e gradativo medo, aos poucos, toma conta dos salões de Próspero, culminando na terrível aparição de um sujeito fantasiado de “Morte Rubra”. Estupefatos, ninguém esboça reação alguma ante a criatura, que atravessa

os salões sem nenhum empecilho. No entanto, o ultrajado príncipe persegue-a até o salão negro (o último do castelo) e lá tenta eliminá-la. Mas, ao confrontar o terrível invasor, é o nobre quem perde sua vida. Quando os convivas chegam ao local e deparam-se com o corpo inerte do príncipe, percebem que a “Morte Rubra” se dissipara, deixando somente o sudário e a máscara. No *gran finale*, todos morrem, atingidos pelo estigma da peste (POE, 2008).

(imagem em anexo)

Figura 1: *The mask of the Red Death*; In: Harry Clarke, *Illustrations for E. A. Poe*. <http://50watts.com/Harry-Clarke-Illustrations-for-E-A-Poe>. Ilustração de 1919.

Ao lidar com essa narrativa, o leitor está diante de um contexto medieval parecido com aquele do século XIV, época em que a peste negra fizera centenas de milhares de vítimas na Europa. O retorno a esse período introduzia os românticos num espaço transcendental, sobretudo em se tratando dos EUA. Num breve passeio pela história norte-americana, nota-se que o ano de publicação desse conto foi um tempo de “cicatrização” das feridas causadas por guerras civis e disputas territoriais. Os Estados Unidos firmavam-se como potência, seguindo as premissas do *American Dream* (LIMA, 2008). Todavia, esse lugar estável parecia destinado à súbita invasão de uma tragédia similar ao “cicatrizante” palco festivo do castelo de Próspero – personificação da opulência capitalista, rival da “miséria pestilenta”. Obviamente, essas feridas são mais profundas, uma vez que tratam da instabilidade emotiva sob a epiderme lógica da burguesia norte-americana, cuja preocupação era consolidar-se como nação desenvolvida. Assim, a perspectiva romântica de restituir o *pathos* valia-se da ruptura imposta pelo fantástico, a que se referiu inicialmente Callois.

Nessa época, Edgar Allan Poe, após alguns anos de estabilidade afetiva e profissional, é assombrado por marcantes frustrações – a invalidez (causada pela tuberculose) de sua esposa Virgínia, o desemprego e o futuro incerto de sua carreira

jornalística (ALLAN, 1945). O escritor sai de um momento feliz e tranquilo e entra numa fase turbulenta. Ele se aflige com a possibilidade de sua consorte morrer, a qual também é vítima de uma “pestilência”. Fica evidente que a significativa “Morte Rubra”, a qualquer instante, poderia invadir o “castelo” de Poe, o Próspero burguês antiburguês. O iminente falecimento é também a metáfora da escassez de recursos materiais e suas conseqüentes dificuldades, as quais, vez ou outra, atormentavam a vida do poeta. Generalizando tal problemática, pode-se dizer que essas incertezas que transitam do autor para a obra revelam a fobia dos norte-americanos diante da ameaça imaginária de verem a economia da ex-colônia desmoronar. Delumeau (in: NOVAES, 2007, p. 46-47) comenta sobre o resultado desse tipo de temor:

Um grupo ou um poder ameaçado, ou que se crê ameaçado e, portanto, que sente medo, tem a tendência a ver inimigos por todos os lados: fora e, cada vez mais, dentro do espaço que ele quer controlar. Ele tende assim a se tornar totalitário, agressivo e a reprimir todo desvio, até mesmo qualquer veleidade de discussão.

O risco sempre ameaça uma nação ascendente, a cujo poder rivaliza o medo do desconhecido; não só o medo dos desvios reprimidos, como também do inimigo que está à espreita, além da fronteira, prestes a invadir o castelo (país) de Próspero. Essa atitude agressiva e totalitária citada por Delumeau está intrínseca na postura do príncipe, pois ele reúne todos os seus pares dentro da solidez de seu baluarte, deixando os vassalos desprotegidos contra a “Morte Rubra”. Além desse ato cruel e gregário em face de uma ameaça, o nobre sente uma mescla de medo, raiva e indignação ao deparar-se com a horrível personificação da peste, portando-se com hostilidade, visto que, em última instância, tenta golpeá-la com seu punhal. Nessa passagem, estão à mostra os distúrbios do *pathos*, deflagrados pela tentativa dos conterrâneos de Poe de se refugiarem na solidez auspiciosa (lógica científica e poder) do baluarte norte-americano do século XIX.

Essa óptica sócio-política é fornecida por meio de um conto fantástico, cuja figuração descobre pistas que indicam a presença do extratexto. Por isso, o fantástico não é só uma “maneira de ler” inerente a cada um, como salienta Todorov, ao descartar as alegorias. As conclusões apresentadas até agora mostram que os tropos são essenciais para o sentimento de instabilidade, dado que essa experiência sensorial parte de um emissor atuante em seu espaço-tempo. Outro fator é o olhar romântico que tenta abranger o subúrbio (vassalagem/classe proletária) e o castelo (espaço aristocrático conquistado pela burguesia), utilizando-se de um discurso em terceira pessoa. Porém, o narrador descreve os arredores do reino só no parágrafo inicial, focando o restante da história no castelo onde, à maneira do *Decameron*, de Boccaccio, os convivas estão enclausurados. Essa abrangência discursiva visa à classe dominante, e não aos dominados, o que inevitavelmente deixa transparecer o *status quo* do escritor, priorizando sua revelia à classe burguesa a que pertence.

A partir dessas conclusões, pode-se levantar três aspectos globais sobre o fantástico tradicional, a saber: a instabilidade como metáfora cultural e política, os danos psíquicos causados pelo medo e o transcendentalismo (ascensão motivada pelo sobrenatural). São marcas da literatura fantástica do século XIX, principalmente considerando o fato de ela ter se cristalizado como gênero durante esse período. Todavia, o rol crítico acerca do fantástico revela ser tão insólito quanto seu escopo, principalmente no século XX. Essa afirmação embasa-se nas críticas pós-modernas, as quais passaram a ver o fantástico como um “modo” que abarca vários gêneros, não um gênero que se alastra de diferentes modos,¹ como foi proposto por Todorov. Esse viés é um dos múltiplos que se afloram em torno do fantástico, o que justifica a fluidez de sentidos e a potencialidade estética desse

¹ O modo fantástico: “Justifica-se igualmente lembrar que as múltiplas obras abrangidas [...] se repartem por diferentes gêneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. Estendem-se ainda, por outra enorme região que, embora apresente contornos indefinidos, se encontra muito próxima do conceito de gênero – a ficção científica” (FURTADO, in: CEIA, 2010).

modus. São várias as teses e trabalhos acadêmicos a seu respeito;² no entanto, se todo o inventário crítico não é capaz de organizar as infinitas entrelinhas do palimpsesto literário, presume-se que essa possibilidade seja mais remota, em se tratando do fantástico, já que este é uma antítese movediça.

Essas três características sofrem mudanças significativas no século XX, embora mantenham a espinha dorsal de paradoxos entre o sobrenatural e o natural, corroborando assim com a tradição da ruptura. Entretanto, analisar tais aspectos no cerne do conto “A máscara da morte rubra” é realizar uma pesquisa anacrônica, pois avalia-se uma obra cerzida de acordo com o “gênero fantástico” do século XIX. Mas recolher traços do *neo* antes de a crítica achar outro *modus* do fantástico demonstra que sua fluidez de sentidos já estava presente nos padrões de outrora. Além disso, os dados histórico-sociais colhidos até o momento já nos revelam o primeiro como atemporal da máscara da “Morte Rubra”. Bessière (2001), além de propor que o fantástico é um “caso” de múltiplas abordagens, também fala que ele é produzido mediante a “poética da incerteza”, na qual irrompe a desordem no seio da ordem. Assim, o aspecto global do estranho remete o homem ao questionamento cultural e à incerteza, cuja “poética” contradiz a não-figuração defendida por Todorov. Como exemplo, tem-se a rebeldia de Poe contra a ambição intelectual provocada pelo *American Dream*, bem como a mórbida e enrubescida fobia que ameaça a *métis*³ ilusória de Próspero, o burguês com ares de monarca.

Para Sartre (2005, p. 140), o sobrenatural torna explícito o limiar das práticas humanas, pois as confronta com o mundo “em reverso”. Segundo o filósofo, “o absurdo é objeto de um pensamento claro e distinto; ele diz respeito ao mundo ‘em anverso’ como limite efetivo dos poderes humanos”. Contudo, esse sobrenatural reversivo já é personificado na primeira linha do conto, uma vez que o sujeito (Morte Rubra) inicia-se com uma maiúscula e está entre aspas. O flagelo que

² Neste artigo, devido à amplidão conceitual do fantástico, não há a intenção de ilustrar sua extensa trajetória, e sim apenas alguns de seus recortes histórico-culturais, fixados no Romantismo, além de trechos pontuais de determinados teóricos que se dedicaram a esse *modus*.

³ *Métis* pode ser traduzida por astúcia, inteligência artilosa, maquinação do intelecto etc. (DETIENNE & VERNANT, in: LAFER, 1989, p. 58).

devastara o reino, além de seu caráter alegórico, não insere nenhuma dúvida quanto a sua existência: “Por muito tempo, a ‘Morte Rubra’ devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível” (POE, 2008, 126). Nesse fragmento, há seu presciente verniz neofantástico, pois o “gênero fantástico” parte do “anverso” para o “reverso”, e não o contrário. É o que diz o teórico Jaime Alazraki (in: ROAS, 2001, p. 279): “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería [...]”. Kafka faz o mesmo em *A Metamorfose* (1915), já que coloca o elemento sobrenatural logo no início, procurando, em seguida, meios para suplantá-lo, visto que Gregor Samsa acorda como inseto e, no decorrer da narrativa, torna a se “naturalizar”.⁴ Próspero, que é zoomorfozido por causa de sua demente preferência por disfarces estúrdios, também passa por uma situação parecida: migra do reino sobrenatural e informe da “Morte Rubra” para a fortaleza simétrica e “natural” da nobreza.

Assim, Próspero não duvida da existência da “Morte Rubra”, pois já sabe que ela destrói seu reino; não há, portanto, uma “progresión gradual” em direção ao “reverso” (Idem, p. 279). Mas a hesitação existe – uma pavorosa ameaça enregela os ânimos excitados dos convivas, porém, seu caráter difere da natureza dúbia do fantástico-puro, já que o medo de todos se deve ao fato de eles intuírem que a peste já invadira o local. Os cortesãos sabem que o mal está entre eles, disfarçado como qualquer um dos foliões, mas terrivelmente distinto, devido à sua *persona* fúnebre. Ainda assim, os convivas hesitam em admitir sua presença transgressora. Esse mal-estar é causado pela inquietante interferência do relógio negro, protótipo ideal para desencadear as unidades de efeito de Edgar Allan Poe. Outro motivo causador dessa ebulição do *pathos* é a disposição espacial e decorativa dos aposentos, a qual sugere uma gradação expressionista que converge à alcova da

⁴ Sua naturalização não deixa de causar espanto e perplexidade na família de Samsa, fazendo surgir dúvidas a respeito de seu estado, as quais, no entanto, não se assemelham à hesitação produzida pelo fantástico-puro.

“Morte Rubra”; como se esta se ocultasse ali, a aguardar, junto ao relógio, seu apêndice e arauto, o *gran finale* da aparição:

[...] a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição – a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito (POE, 2001, p. 913): “Era uma série imperial de sete salões. Em muitos palácios, contudo, tais sucessões de salas formavam uma longa e reta perspectiva quando as portas se abrem de par em par não havendo quase obstáculo à perfeita visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era bastante diverso, coisa aliás de esperar do amor do duque pelo fantástico. Os aposentos estavam tão irregularmente dispostos que a visão abrangia pouco mais de um de cada vez. De vinte ou de trinta em trinta jardas havia uma curva aguda e, a cada curva, uma nova impressão. À direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma enorme e estreita janela gótica abria-se para um corredor fechado que acompanhava as voltas do conjunto. Essas janelas eram providas de vitrais, que variavam de acordo com o tom dominante das decorações do aposento para onde se abriam. O da extremidade oriental, por exemplo era azul, e de azul vivo eram suas janelas. O segundo tinha ornamentos e tapeçarias purpúreos, e purpúreas eram as vidraças. O terceiro era todo verde, e verdes eram também as esquadrias das janelas. O quarto estava mobiliado e iluminado com uma cor laranjada. O quinto era branco, e o sexto, roxo. O sétimo estava totalmente coberto de tapeçarias de veludo preto, que pendiam do teto e pelas paredes, caindo em pesadas dobras um tapete do mesmo material e da mesma cor. Mas somente nesta sala a cor das janelas não correspondia à das decorações. As vidraças ali, eram escarlates, da cor de sangue vivo” (POE, 2008, p. 127).

A hesitação dos convivas reside no fato de eles não aceitarem a morte como fim inevitável. Além da morte metafórica do capital, a ideia fúnebre obviamente é uma ameaça existencial reprimida; trata-se desse impiedoso desconforto inerente à natureza humana, diante da degradação vital. De súbito, os hóspedes do príncipe são apanhados por uma condição absolutamente contrária às

formas concretas da fortaleza, como se esse espaço os lograsse, encerrando-os numa escura masmorra. Isso acontece no desfecho do conto, quando a “Morte Rubra” descarta seu casulo corpóreo e alça um voo invisível e fatal. Paradoxalmente, essa sinistra liberdade é a prisão mortífera que limita e destrói a lógica capitalista; é o cárcere que sucede ao primeiro claustro – a realidade falsamente ordenada da burguesia –, dentro do qual o homem não consegue identificar seu entorno, sendo este ininteligível. Esse mal-estar – ou desconforto – que precede o fim pontual avisado pelo relógio pode ser visto através do prisma existencialista de Sartre. Contudo, tal perspectiva associa-se às obras neofantásticas do século XX, o que permeabiliza esse verniz ulterior na máscara da “Morte Rubra”.

Essa impressão de desconforto não só paralisa os nobres, como também os desespera. Tal assertiva é redundante neste trabalho, porém, nos trechos em que foi abordada, sua referência estava mais voltada ao fantástico tradicional do que ao *neo*. Isso se torna pertinente, já que a intenção deste último não é causar medo: “el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico”. Alazraki (In: ROAS, 2001, p. 277) reforça seu parecer, quando diz que, em lugar do pavor, há perplexidade e inquietação, termos bastante citados nas inferências anteriores. Conforme foi mostrado, o mal-estar provém de uma situação-chave – o fato de os nobres instintivamente saberem que a “Morte Rubra” já invade o castelo.⁵ Em contrapartida, o medo não está absolutamente ligado a esse aspecto; outrossim é seu vetor, dado que seu principal motivo baseia-se na confirmação ou não da presença da peste. Se os vocábulos “inquietação” e “fobia”, assim como seus sinônimos, foram colocados próximos um do outro (tanto neste trabalho quanto no conto), é porque entrelaçam as cores do “gênero fantástico” com as do neofantástico sob a máscara discursiva. Nos momentos de vacilação causados pelo carrilhão do relógio, percebe-se a intercalação do *neo* e do fantástico:

⁵ O relógio de ébano é a metáfora dessa negra intuição sobre onipresença da morte, que semeia sua influência maléfica entre os nobres, provocando momentos de insanidade e loucura.

Enquanto vibrava o carrilhão do relógio, **os mais afoitos empalideciam**, e *os mais idosos e sensatos passavam a mão pela frente*, como em sonho ou *meditação confusa*. [...] quando vinha outro carrilhonar do relógio, de novo se dava o mesmo *desconcerto*, o mesmo **tremor**, *a mesma meditação de antes*. [...] A luz filtrada pelas rubras vidraças fazia-se mais sanguínea; e a negrura dos panejamentos causava **medo**. Aqueles cujos pés pisassem o tapete veludoso ouviriam o som abafado do relógio, e o ouviriam mais solenemente enfático que os convivas dos demais salões (POE, 2008, p. 128-129).⁶

Os termos e sequências em negrito associam-se ao medo gerado pelo fantástico tradicional, enquanto os que estão em itálico adequam-se à perplexidade ocasionada pelo *neo*. Nota-se que a “luz filtrada pelas rubras vidraças” já sugere a presença fantasmagórica da morte, cujo poder translúcido irá consumir, com seu filtro sanguíneo, todo e qualquer lume vital. A sala e o relógio reverberam num “tom” crescente: palidez → confusão → desconcerto → tremor → medo. Fica claro que o intuito é alcançar o horror característico do fantástico-puro, no entanto, esse efeito só acontece mediante a inquietude inicial provocada pelo *neo*. A alternância entre esse eixo desestabilizante e a falsa estabilidade festiva dos gregários acena para a loucura dos “panejamentos” escusos na alcova do inconsciente. O gosto requintado de Próspero revela a insanidade inerente à postura consumista da nobreza, em cuja fantasia delirante está o *Unheimlich*⁷.

Cumprido destacar que o estranhamento evocado pelo fantástico romântico diverge do neofantástico, já que seu antecessor usa-o para alcançar uma dimensão transcendental, enquanto, por conseguinte, busca-se tal sensação no cotidiano, sem transpor seus limites. De acordo com tais colocações, a literatura de horror do século XIX preconizava construir um mundo quimérico, a que se opõem

⁶ Grifos meus.

⁷ O *Unheimlich* [...] é o sentimento de estranheza que ocorre quando uma vivência reanima um complexo infantil recalçado, ou quando antigas convicções fantasiosas (negações da realidade, da morte, fantasias de onipotência, etc) parecem de repente achar uma confirmação na realidade (KEHL, in: NOVAES, 2007, p. 98).

as obras kafkianas. No primeiro terço do século XX, a Europa ainda convalescia dos transtornos do pós-guerra, imersa num mundo arrebatado por ondas tecnocientíficas. Assim, a loucura e a superstição foram aparentemente domadas pelo surgimento da psicanálise freudiana. Surgiram, então, nesse contexto, as surpreendentes descobertas da física nuclear, as quais introduziram teorias paradoxais sobre matéria e antimatéria. José Paulo Paes (1985, p. 191) faz essa digressão para ponderar se, por conta de tais avanços, a “literatura fantástica não teria perdido a sua tradicional função de questionar a tirania do racional, fazendo o irracional irromper no próprio seio dele”. O *Unheimlich* – termo científico da Psicanálise – havia naturalizado o desejo reprimido, condicionando-o à experiência tangível do homem. Paes conclui que essa abertura da racionalidade destronou o sobrenatural de seu púlpito romantizado, exilando-o na realidade, o que conseqüentemente dissolveu a hesitação fantástica. Desse modo, o estranhamento provocado pelo insólito não clama o etéreo, fato que atenua o medo incrustado no cânone do fantástico-puro. Antes mencionado, o inseto Gregor Samsa é o prólogo da história de Kafka, cuja intenção consiste em desnudar a condição humana, trazendo à tona uma realidade insólita. O sobrenatural posto de chofre nas primeiras linhas do romance vai atenuando o pavor até transformá-lo num perplexo mal-estar. Porém, o medo é sempre possível, embora não se concretize no decorrer da narrativa. Não se vê um medo explícito, mas um espanto bem próximo, que às vezes chega a roçar na penumbra do horror. Em “A Máscara da Morte Rubra”, acontece o mesmo, ainda que o objetivo principal (e gótico) seja criar uma atmosfera tétrica.

A hesitação referente à presença ou não da “Morte Rubra” dentro do castelo é uma característica que se aproxima da hesitação do fantástico tradicional, entretanto, como foi visto, cada uma utiliza um método diferente. Seria então uma obra pertencente ao fantástico-puro? Não é o caso, uma vez que o sobrenatural já irrompe nas primeiras linhas do conto. Ademais, Próspero e os ilustres convivas são “maravilhosos”, devido às suas fantasias desenterradas de um conto de fadas às

avessas; sem contar o grotesco cenário medieval, pelo qual se tem uma impressão mais acentuada dessa *mirabilia* distorcida. Com isso, a dúvida e o medo da morte salientam o lado obscuro do fantástico tradicional, cuja trama fora cosida com linhas “maravilhosas”, resultando no “fantástico-maravilhoso” citado por Todorov (1968, p. 48). Apesar de essa narrativa fazer parte do fantástico-maravilhoso do século XIX, seu discurso profético aponta para as cores do *neo*. A fim de reforçar essa previsão, há o emparelhamento de outros dois trechos modernos junto ao fragmento inicial do conto de Poe:

(1) Por muito tempo, a “Morte Rubra” devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível (POE, 2008, p. 126).

(2) Era um abutre que me dava grandes bicadas nos pés. Tinha já dilacerado sapatos e meias e penetrava-me a carne (KAFKA, 2011, p 141).

(3) Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no aquário do Jardim das Plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus imperceptíveis movimentos. Agora sou um axolote (CORTÁZAR, 1971, p. 163).

Esses recortes iniciais de “A máscara da Morte Rubra”, “O Abutre” e “Axolotes” usam a hipérbole como característica comum em suas projeções fantásticas. Todos pactuam com a antagonista “familiaridade” que os assalta. Essa presença legítima do sobrenatural sugere a “habituação” do insólito. No entanto, a zoomorfia não acontece no caso da “Morte Rubra”; seu processo inverte-se, ou seja, ocorre sua antropomorfização. Só que o abutre e o axolote, por vezes, comportam-se como se possuíssem consciência humana, cuja manifestação impede que a simbiose⁸ também se realize no plano metafísico. A peste, do mesmo modo, revela essa característica, pois quando a “Morte Rubra” surge personificada, coloca-

⁸ Essa assimilação é feita sem aviso prévio, ela subitamente aparece no início de cada narrativa, não há os antecedentes “como” e “quando”, e sim o inquestionável “agora”.

se em evidência a consciência do homem diante de seu medo primitivo de perecer. Logo, o terror bestial passa a conviver com a razão humana, sendo a entidade escarlata a personificação dessa antinomia.

Existem outros adereços da consciência humana costurados no disfarce da “Morte Rubra”. Suas vestes espiritualmente barrocas, onde uma profusão de miscelâneas mortíferas craveja o panejamento negro (que “decora” o castelo), são prolongamentos da variedade de adornos da fortaleza e dos nobres, sobretudo da indumentária de Próspero. As inferências anteriores sobre tais aspectos apontam para a projeção da “Morte Rubra” nos foliões, que estão paradoxalmente interligados a ela, isto é, sabe-se que a peste irá exterminar todos, mas, ainda assim, procura-se evitá-la. Todavia, é a máscara o ornamento mais significativo para demonstrar a consciência angustiante do homem. Não por acaso, Poe a coloca como elemento-chave da narrativa; sua intenção é fundamentalmente fantástica, já que a *persona* possui o caráter ambíguo da dissimulação. De acordo com a súmula do teatro grego, ela esconde a face do *hypocrités* (ator), duplicando-se em trágica e cômica. Seu objetivo encontra-se numa encruzilhada de sentidos – o largo caminho do gracejo e da folia ou a senda escura da intimidação e do horror. São duas trajetórias que se cruzam na história de Próspero, ou melhor, na história da “Morte Rubra”, visto que é ela quem vence o derradeiro conflito sob a “máscara humana”.

Assim que os nobres refugiam-se no castelo, a finalidade da máscara é percorrer o caminho do gracejo e da folia. Porém, quando a “Morte Rubra” irrompe subitamente entre os convivas, sua máscara trilha a senda escura da intimidação e do horror; ela descaracteriza as seis salas festivas durante sua marcha fúnebre até os limites do último e cabalístico salão negro (POE, 2008). Com isso, o meio é substituído pelo fim, ou seja, a máscara, que tem por objetivo mostrar a face da alegria, torna-se a horrível caveira da morte. O acessório serve para o propósito de celebrar a vida, no entanto, ele se transforma no meio, a partir do momento em que a “Morte Rubra”, oculta sob sua socapa, invade os aposentos do príncipe. O disfarce adequa-se à temática do festejo, porém, sua finalidade é transgredida pela

morte. O ritual da vida (a dança e a música) é ultrajado pela rigidez cadavérica da máscara, lembrando que os apavorados cortesãos, ao reconhecerem a figura ominosa, ficam petrificados.

Em sua arguição sobre as narrativas neofantásticas, Sartre (2005) expõe exemplos de condutas normais que se tornam insólitas, quando elas não produzem o efeito esperado, como se o homem estivesse encarcerado num evento cíclico. O fim torna-se o meio, cuja repetição desestabiliza o personagem, desmanchando a linearidade temporal. A estagnação cronológica dessa troca inesperada define aos poucos quem nela se enreda, sobrecarregando a história com uma densa atmosfera. Essa imobilidade esmaga os fluxos convencionais da elite industrial, o que revela o homem primitivo, em detrimento do *homo faber*. Aí está o “fantástico humano” citado pelo filósofo, ou seja, “é a revolta dos meios contra os fins”, à medida que “o objeto considerado se afirma [...] como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação [...]” (2005, p. 140). Assim, vem a lume mais um traço neofantástico no conto de Poe: a socapa da entidade escarlata também mascara sua finalidade festiva, já que seu disfarce evoca a ideia fúnebre. A “Morte Rubra” veste-se como os nobres, mas sua máscara é a corruptível peste da qual todos fogem, escondendo-se na dissimulada felicidade do baluarte de Próspero. O antagonico folião pára o tempo novamente, ao ressurgir diante dos convivas,⁹ paralisando o ritmo musical e a dança orquestrados pelo príncipe e seus pares, os quais buscam a mesma imortalidade das paredes angulares do castelo.

A rígida caveira da “Morte Rubra” penetra na dimensão inominável do além-túmulo, vagando do limite ordenado dos salões até o (des)limite da tenebrosa alcova, local alcançado por causa da intervenção da máscara fúnebre. Esta consiste no meio pelo qual se vai ao infinito, a barca que transporta os personagens rumo ao

⁹ O tempo cíclico da imobilidade funérea dá-se pelos seguintes aspectos: no início da narrativa, aparece a “Morte Rubra”, que “**devastara**” e “**fora** tão mortífera”. Os verbos em negrito estão no pretérito mais-que-perfeito, evidenciando um longo distanciamento temporal, como se a ação da entidade tivesse sido paralisada num passado remoto. Quando ela ressurgue entre os cortesãos, estes ficam completamente estáticos, visto que sua ameaça cíclica reitera o medo primitivo da inércia mortífera.

Hades. Cesarani (2006, p. 74) diz que esse veículo funciona como “objeto mediador” entre o homem e o incognoscível:

[...] Um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo.

Próspero, ao contrário, realiza essa “viagem” com o intuito de fugir do insólito, não de buscá-lo. No entanto, o nobre carrega-o consigo, visto que a peste também se disfarça com insanos e repugnantes trajés, o mesmo vestuário grotesco dos dignitários e do príncipe. Trata-se do reflexo de sua condição ambígua, o coche fúnebre que carrega os adornos extravagantes do palacete humano, em direção aos (des)limites do mausoléu, onde o relógio negro já sentenciara a *hora mortis*. A máscara é o objeto mediador desse sinistro cortejo, que começara desde quando o príncipe ambicionara refugiar-se em sua fortaleza racional, deixando (ou reprimindo) a “Morte Rubra” à margem de seu “reino psíquico”. Porém, a entidade insinua-se nas badaladas do carrilhão, surgindo veladamente entre os nobres. O medo assedia as muralhas da razão até conseguir invadir o castelo; ele destrói a barreira imposta pela hierarquia medieval, a que se contrapõe a ruína cadavérica. No desfecho do conto, quando as lágrimas sanguíneas deslizam dos olhos vítreos dos nobres, estes se transformam na “Morte Rubra”, já que ficam expostos ao seu estigma contagioso. Os medievos perecem, como suas muralhas hierárquicas, que separavam os vassalos da nobreza, tornando ambos o amálgama dissoluto da morte. Assim, os escombros herméticos do castelo paralisam os românticos na esfera transcendental a que aspiravam, ou seja, a máscara artística profana o totem capitalista, tentando derribá-lo, para contemplar suas ruínas quiméricas.

Supondo que se abdicasse do parágrafo inicial da narrativa, observar-se-ia que as tintas neofantásticas seriam esmaecidas, o que evidentemente reforçaria o fantástico-maravilhoso. O ponto de partida seria a fortaleza racional de Próspero, a

qual paulatinamente seria abalada pela hesitação (mais próxima do fantástico-puro) acerca da presença de uma entidade desconhecida, que, por sua vez, se revelaria tão-somente no fecho do conto. Então, de início, haveria a dúvida fantástica e, só no fim, a constatação do elemento sobrenatural. O prólogo destrutivo da “Morte Rubra” é o principal traço neofantástico, pois, como observou Sartre (2005, p. 140), parte do “reverso” para o “anverso”. Essa suposição afetaria a revolta do meio contra sua finalidade, assim como o mal-estar gradativo e a zoomorfização dos nobres. Isso aconteceria exclusivamente devido ao fato de a peste ser ainda desconhecida. Não distinguir a ameaça, nesse caso, não provocaria o espanto diante do surgimento do novo folião, ou seja, o meio – a socapa – serviria para seu fim previsto – a festa. A interferência do relógio seria normal, não traria nenhuma intuição desconfortável aos convivas, visto que ele é uma ramificação da “Morte Rubra”. Tampouco favoreceria à densidade dos trechos que relatam a insanidade animalesca dos personagens, pois estes não teriam a referência caótica de suas pulsões, a qual só surgiria no fim da história. Portanto, diante dessas considerações, verifica-se que a cor matriz das *neo*-tintas é o trecho inicial do texto, já que ele rege a “desordem” dos demais eventos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A Máscara da Morte Rubra” é uma paleta onde as tintas tradicionais do fantástico são heterogêneas, já que mesclam os pigmentos do *neo*, um conceito que surgiria somente no século XX, mas que os estigmas da máscara textual de Edgar Allan Poe já previam. Embora o gótico seja uma dimensão fechada do inconsciente, cujo espaço desloca-se quase por completo do real, o que se nota é que prevalece a trajetória do fantástico-puro. O *locus* primitivo é restrito, porém liga-se ao cotidiano antes de negá-lo com inúmeros desdobramentos psíquicos. À primeira vista, parece que esse deslocamento acontece na história da “Morte Rubra”, pois esta e Próspero pertencem ao contexto da Idade Média e são alegorias

“fabulescas”, distanciando-se de um espaço comumente verossímil. Porém, “recorrendo [...] a ingredientes de um horror de aparência sobrenatural, o romancista gótico acabava por explicá-los racionalmente no desfecho da narrativa, com o que se dissipava o efeito fantástico” (PAES, 1985, p. 190).

O teórico menciona romances que introduziram o gótico no Romantismo, objetivando comprovar que essa tendência faz parte do fantástico-estranho, visto que o sobrenatural é dissolvido por uma explicação lógica. Contudo, de início, há a trajetória do fantástico-puro, pela qual se alcança o estranho e sua consequente naturalização. Desse modo, o insólito isola-se entre as duas pontas do real, que não se extirpa no decorrer da história, pois aparece tanto no início, quanto no fim. Em “A Máscara da Morte Rubra”, não há uma *res* ficcional próxima do cotidiano, e sim um mundo bastante quimérico. Além disso, a aquiescência do sobrenatural (a derradeira imagem na qual a “Morte Rubra” projeta-se nos nobres) consolida definitivamente a “fábula” de Poe. A “normalidade” do castelo isolado de Próspero não se aproxima do contexto norte-americano, muito embora o represente, com o intuito de questioná-lo, de maneira que se possa abdicar do gótico tradicional – que é antecedido pelo real –, conservando apenas seu espírito barroco.¹⁰

Apesar de direcioná-los ao transcendente romântico, as cores góticas não camuflam os traços do *neo*; observa-se, ao contrário, a fusão dessas características, em cuja amarração encontra-se a plenitude do fantástico. Felipe Furtado (2010, p. 1) oportunamente o cunhou como “modo”, uma vez que seu potencial estético rompe os limites do gênero. Em “A Máscara da Morte Rubra” não há somente o apelo à dimensão utópica, ou mesmo um gélido arrepio em face de uma entidade invasora. Há o neofantástico previsto pelo oráculo romântico: a imposição do

¹⁰ Eugênio D’Ors, que nem sempre me convence totalmente com suas teorias artísticas, mas que é indiscutivelmente, em alguns ensaios, de uma agudeza extraordinária, nos diz, num ensaio famoso, que na verdade o que é preciso ver no barroco é uma espécie de força criadora, que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas, tanto literárias, quanto plásticas, arquitetônicas ou musicais; e nos oferece uma imagem muito feliz quando diz que existe um espírito barroco da mesma forma que existe um espírito imperial (D’ORS, apud CARPENTIER, 1987, p. 110-111).

sobrenatural já no início da história, o logro aplicado por uma socapa que nega sua finalidade, o gradativo mal-estar antes do paroxismo e o reflexo de uma fera antagonista. Quem lida com essa história migra para um plano etéreo, onde o *dark side* da consciência é vislumbrado. Se o homem aproxima-se dessa zona limite, libera as angústias e os temores que o assombram, os quais revelam o mundo real e suas vicissitudes. “Com isso, a literatura fantástica se instaura, ao fim e ao cabo, não apenas como um *jogo com o medo*, mas, sobretudo, como um jogo com a verdade” (RABKIN, in: PAES, 1985, p. 192).

REFERÊNCIAS

- ALLAN, Harvey. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Livraria do Globo, (2 vols.), 1945.
- BESSÍERE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: Roas (Org). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S. L, 2001.
- CARPENTIER, Alejo. O barroco e o real maravilhoso; Do real maravilhoso americano. In: *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Moldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.
- CESERANI, Remo. *Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico*. In: *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2ª ed., 1971.
- FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=commtree&task=viewlink&linkid=188&Itemid=2>
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.
- KAFKA, Franz. *Essencial/* seleção, introdução e tradução de Modesto Carone; tradução. — São Paulo: Penguin classics, Companhia das letras, 2011.
- LIMA, Maria Antônia. *O terror na Literatura norte-americana*. Lisboa: Editora Universitária, (2 vols.), 2008.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1998.

LÖWY, Michel & SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). *Ensaíes sobre o medo*. São Paulo: SENAC, 2007.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S. L, 2001.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1968.

Rafael Peres nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, em 1986. Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM). É Mestre em Teoria Literária, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).