

O Horror Sobrenatural na Literatura

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária.

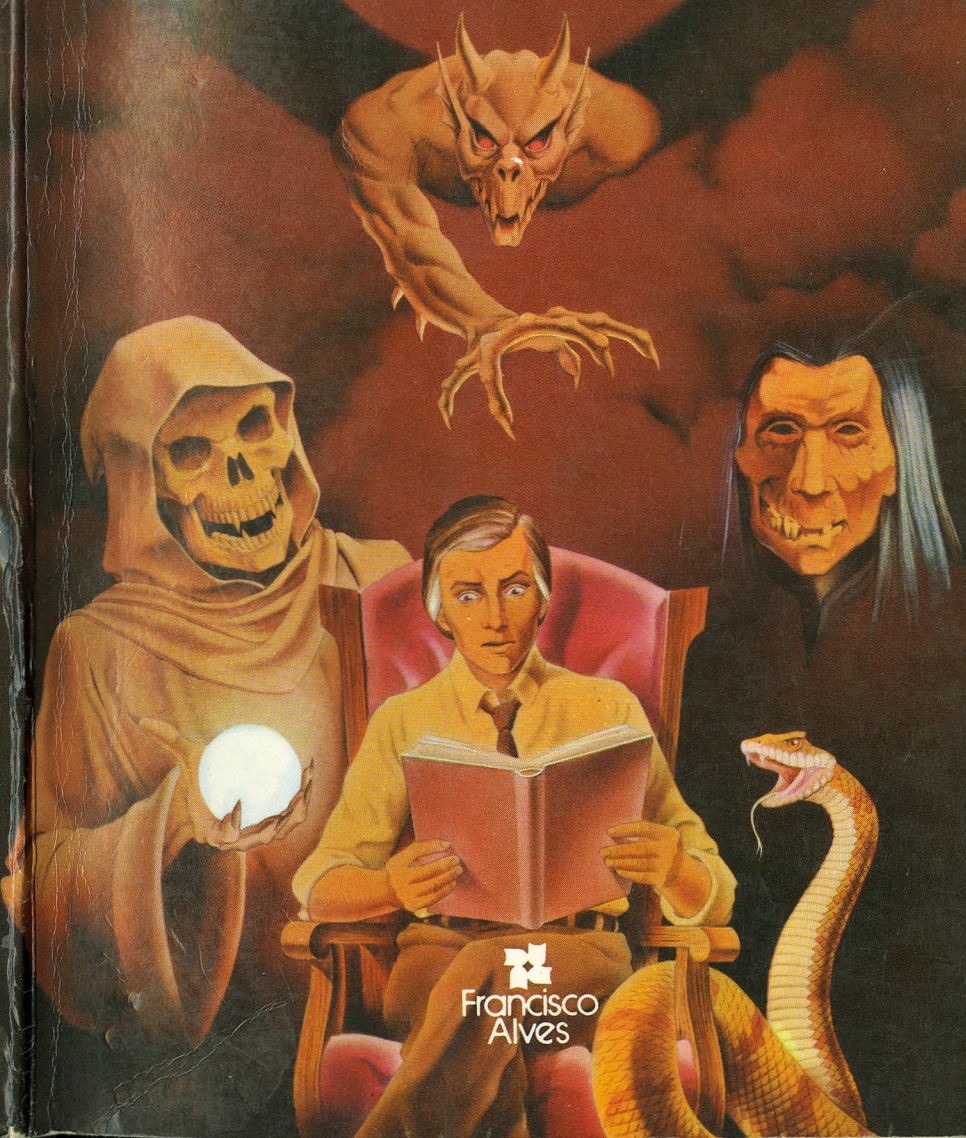


qualidade há mais de um século

O Horror Sobrenatural na Literatura H. P. LOVECRAFT

O Horror Sobrenatural na Literatura

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT



Francisco
Alves

O HORROR SOBRENATURAL NA LITERATURA

O HORROR SOBRENATURAL NA LITERATURA

H.P. Lovecraft (1890-1937) é o mais importante supernaturalista desde Poe e teve uma incalculável influência em todos os escritores de história de horror nas últimas décadas. Apesar de somente de alguns anos até hoje sua ficção estar gozando de popularidade, ainda não é amplamente conhecida a sua crítica ao papel das histórias sobrenaturais na literatura — considerada ainda a sua melhor discussão histórica do gênero.

Com imensa penetração e poder, Lovecraft expõe todas as formas do sobrenatural do horror e sumariza de maneira magistral todas as gamas de expressões literárias desde o folclore primitivo até os contos dos seus mestres do século XX. Dando seqüência à discussão a respeito do terror nas literaturas antiga, medieval, renascentista, ele dá partida a uma busca

Howard Phillips Lovecraft

O HORROR SOBRENATURAL
NA LITERATURA

com prefácio de E. F. BLEILER

Tradução
João Guilherme Linke


Francisco
Alves

© 1973 by Dover Publications, Inc.
Todos os direitos reservados à Pan American and International
Copyright Conventions

Publicado de acordo com SCOTT MEREDITH LITERARY
AGENCY, INC 845 Third Ave. New York — NY 10022

Título original: *Supernatural Horror in Literature*

Revisão tipográfica: Marcos Aurélio Villegas Martins
Edilson Chaves Cantalice
Argemiro de Figueiredo

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

1987

ISBN 85-265-0083-X

Todos os direitos desta edição reservados à
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A.
Rua Sete de Setembro, 177 — Centro
Tel.: 221-3198
20050 — Rio de Janeiro — RJ

Atendemos também pelo reembolso postal
Não é permitida a venda em Portugal

Sumário

1. Introdução 1
2. Os Primórdios do Conto de Horror 7
3. As Primeiras Novelas Góticas 13
4. O Apogeu do Romance Gótico 21
5. Os Desdobramentos da Ficção Gótica 29
6. A Literatura Espectral no Continente 39
7. Edgar Allan Poe 47
8. A Tradição Fantástica na América do Norte 55
9. A Tradição Fantástica nas Ilhas Britânicas 73
10. Os Mestres Modernos 85

Introdução à Última Edição Americana

O falecido Howard P. Lovecraft (1890-1937) foi provavelmente o escritor mais notoriamente perdulário da moderna literatura americana, e nada mostra tão bem esse atributo como o longo ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Nele, o mais importante dos sobrenaturalistas norte-americanos desde Poe formulou a estética da história de horror sobrenatural, sumariou de forma magistral o domínio conhecido dessa classe de ficção, ministrando um guia de leitura e um ponto de vista a toda uma geração de escritores e leitores — e depois, para todos os efeitos práticos, jogou o ensaio no lixo.

Por volta de 1924, Lovecraft, então um escritor semiprofissional de manifesto talento e renome crescente, foi solicitado por seu amigo epistolar W. Paul Cook a compor um ensaio histórico sobre a ficção fantástica para uma revista de amadores que Cook planejava publicar. Aparentemente, Lovecraft não hesitou nem questionou a razoabilidade do pedido; e aplicou-se prontamente a um programa de leitura e

redação que se estendeu por cerca de três anos. Presumivelmente encaixou as suas leituras entre as centenas de longas cartas a amigos, sua ficção e as histórias de fantasmas que eram seu meio de vida.

Em 1927 o trabalho ficou pronto e foi enviado a Cook. Pouco depois apareceu em *The Recluse*, uma revista em formato infólio com uma capa cinza-escura que ostentava uma versão adulterada de uma gravura de Dürer. Lovecraft recebeu alguns exemplares grátis, que distribuiu entre amigos e críticos cujas opiniões prezava. E então o ensaio desapareceu, exceto na memória. Hoje, esse periódico gratuito, cuja vida limitou-se a um único número, vale algumas centenas de dólares por causa da contribuição de Lovecraft.

Esporadicamente Lovecraft continuou a trabalhar no ensaio. Em princípios dos anos 30 a indústria da *fan magazine* estendeu-se aos campos da ficção científica e da ficção de horror, e uma das melhores deste tipo de revista, *The Fantasy Fan*, publicou em série *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Lovecraft compôs algumas revisões, mas a revista morreu antes de terminado o ensaio. As revisões tiveram de esperar pelo volume de memórias de Lovecraft, *The Outsider and Others*, que saiu em 1939, dois anos depois da morte de Lovecraft. Os editores, August Derleth e Donald Wandrei, organizaram o texto final.

Foi em *The Outsider* e numa publicação avulsa em livro de 1945 que *O Horror Sobrenatural na Literatura* ganhou conhecimento geral.

II

O Horror Sobrenatural na Literatura é em vários aspectos uma esplêndida realização. Estruturalmente é um perfeito *tour de force*, transformando o que podia ter sido um catálogo comentado em uma unidade orgânica. Revela um

pensamento pujante e sutil, agudo senso crítico e uma percepção de evolução e de meio cultural que faria inveja a qualquer historiador. Muito poucos juízos de Lovecraft foram refutados, mesmo pela crítica mais abalizada, e a argúcia de Lovecraft foi encarecida por críticos tão diversos quanto Vincent Starrett e Edmund Wilson.

Há um talento que Lovecraft demonstra em grau superno em *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Nenhum outro escritor foi capaz de recapitular uma história fantástica de modo tão instigante, penetrando a essência da obra e a reproduzindo com toda a precisão, mas com uma força sugestiva que às vezes chega a suplantar a peça original. Em suas cartas Lovecraft comenta uma faceta assinalada da sua mente: constantemente sua memória remodela os livros que ele leu, e ele se vê obrigado a voltar atrás para impedir-se de deformar idéias. Mas conseguiu evitar essa espécie de deturpação. Ademais, muitas passagens do seu ensaio contestam a acusação de que Lovecraft sempre tenha escrito em estilo pesado e rebuscado. O leitor que tenha percorrido a mesma literatura há de maravilhar-se com o modo como Lovecraft sempre encontra algo de novo a dizer sobre o que podia parecer um assunto esgotado.

Entretanto, o não-iniciado deve precaver-se com a semântica peculiar de Lovecraft, que liga este ensaio à ficção do autor. Basicamente ela assenta na mesma estética, e frequentemente o vocabulário encerra blocos de associações que seriam evidentes para um leitor das histórias, mas podem confundir o leigo. Para Lovecraft, “casa marcada” é uma maneira elíptica de designar uma casa de tal modo associada a um horror sobrenatural que é evitada pelas pessoas normais. Ou, chamar à *Xelucha* de Shiel “um fragmento morbidamente horrível” constitui uma apreciação altamente elogiosa. Significa que Shiel conseguiu comunicar com grande eficiência uma atmosfera de terror particular-

mente pavorosa empregando imagens universalmente consideradas repulsivas, como por exemplo cobras venenosas. "Seres primevos" denomina estranhas inteligências pré-humanas, possivelmente extraterrestres, com óbvias vinculações à ficção de Lovecraft. Mas essas peculiaridades são facilmente assimiladas.

É notável o número de livros que Lovecraft cobriu, tanto mais se levado em conta ser ele um leitor vagaroso e que muitas vezes tinha de obter os livros por empréstimo de amigos de outras partes do país. Eles vão desde o mundo clássico da Antigüidade, que provavelmente ele explorou através das *Histórias Fantásticas Gregas e Romanas* de Morley, até a nova ficção dos anos 20, em que selecionou certamente as figuras importantes. No que toca aos góticos e ao século XIX, ele releu as obras sugeridas por Saintsbury, Edith Birkhead, Allene Gregory e Montague Summers. É claro que não incluiu tudo o que leu; dezenas de livros devem ter sido refugados por um ou outro motivo. Mas a versão final fornece a primeira análise realmente percussiva de autores modernos como Arthur Machen, W. H. Hodgson, Algernon Blackwood, Lord Dunsany, M. P. Shiel e muitos outros.

Naturalmente há lacunas em *O Horror Sobrenatural na Literatura*, e é fácil, quase cinquenta anos passados, apontar aspectos que Lovecraft passou por alto. Outros complementaram-lhe a obra e os textos são mais acessíveis. Depois do escrito de Lovecraft, Montague Summers e Devendra Varma patrocinaram retrospectivas góticas, os vitorianos foram melhor explorados por S. M. Ellis e Michael Sadleir, e várias antologias históricas reuniram o que deve ter custado anos de pesquisa. É digno de nota que Lovecraft tenha sido capaz de escrever o seu ensaio antes desse surto de interesse.

Cabem, no entanto, algumas observações gerais. Os vitorianos estão escassamente representados. Lovecraft conhecia LeFanu de nome, e é surpreendente que não tenha falado mais a seu respeito. Só posso imaginar que os livros não fossem disponíveis, visto que ainda hoje LeFanu está escandalosamente ausente das bibliotecas americanas. Que Lovecraft não se ocupasse do outro pólo do fantástico vitoriano — as obras de Amélia B. Edwards, Rhoda Broughton, Miss Braddon e Mrs. Riddell — não é de admirar, pois há uma boa probabilidade de que não atribuisse a essas autoras maiores qualidades, por não acentuarem o prisma sobrenatural que Lovecraft exigia. Também curioso é que omitisse Oliver Onions. Talvez Onions estivesse programado para as revisões que não chegaram a ser feitas. Em termos de visão crítica, a meu ver, Lovecraft superestimou Lord Dunsany e C. A. Smith. O caso de Smith, o único escritor contemporâneo americano a que Lovecraft vota reverência, é difícil de entender.

Ninguém deve levar a sério os comentários de Lovecraft sobre as origens étnicas ou raciais da ficção fantástica. Neste ensaio essas teorias são uma jaça menor, um detalhe infeliz que pode ser relevado, embora assuma proporções calamitosas nas suas cartas. O leitor pode considerar esses conceitos como um artifício sugestivo, capaz de despertar-lhe a empatia, o que provavelmente era parte do intuito de Lovecraft. Quanto à discussão central do ensaio, a psicologia do medo, é uma questão de opinião. Será bastante dizer que Lovecraft expõe suas idéias com coerência, penetração e vigor.

III

O Horror Sobrenatural na Literatura é de certo modo a experiência coletiva de um momento da história da litera-

tura popular nos Estados Unidos. O campo da ficção fantástica, exemplificado na revista *Weird Tales* (e em suas concorrentes menos vitoriosas *Ghost Stories* e *Tales of Magic and Mystery*), desenvolveu-se paralelamente ao da sua irmã mecanística, a ficção científica, ou talvez a precedeu ligeiramente. Os leitores de *Weird Tales* experimentaram um sentimento de fraternidade e comunhão, a sensação de participar de um progresso. Entretanto, ao contrário da ficção científica, que nos anos 20 não contava com um passado de qualidade anterior a H. G. Wells (e bem pouco depois dele), a ficção fantástica tinha uma história longa e rica. Havia curiosidade em torno dessa história. Edith Birkhead em seu *Tale of Terror* cobriu os góticos bastante bem, mas seu ponto de vista é pedante e sua cronologia, limitada. Era preciso um novo estudo.

H. P. Lovecraft era a pessoa ideal para compilar uma genealogia estética do gênero. Tinha uma simpatia verdadeira pela forma, uma estética avançada que via uma forma em vez de uma coleção de histórias, e um olho de profissional. Seu ensaio estabeleceu uma comunidade evolucionista com o passado e um campo de exploração para os seus confrades.

Assim como os conceitos de horror de Lovecraft e suas técnicas literárias canalizaram grande parte do curso internacional da ficção fantástica dos últimos dez ou vinte anos, seu ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura* ajudou a preparar esse desenvolvimento. Quase cinquenta anos depois, continua sendo a melhor análise histórica da ficção sobrenatural.

Janeiro de 1973

E. F. BLEILER

O Horror Sobrenatural na Literatura

1. INTRODUÇÃO

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apegas a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama uma literatura didática que "eleve" o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar. Mas em que pese toda a oposição, o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida.

A atração do spectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor uma certa dose de imaginação e

uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia. Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, e as descrições de emoções e incidentes ordinários, ou de vulgares desfigurações sentimentais desses incidentes e emoções, terão sempre precedência no gosto da maioria; com razão, talvez, já que o curso desses temas ordinários forma a parte maior da experiência humana. Mas os sensitivos estão sempre conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida; de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arrepio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária. É decorrência de uma conformação ou tradição psicológica tão real e tão fundamente arraigada na experiência mental quanto quaisquer outras conformações ou tradições da humanidade; coeva do sentimento religioso e intimamente relacionada a muitos dos seus aspectos, é parte por demais intrínseca da nossa herança biológica mais visceral para perder a forte influência que exerce numa minoria significativa, mesmo se não muito numerosa, da nossa espécie.

Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido. Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender, ao passo que em torno dos que ele não entendia — e estes abundavam no mundo dos primeiros tempos — teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias de uma raça portadora de idéias poucas e simples e experiência limitada. O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para os nossos avós primitivos uma onipotente e terrível fonte de bênçãos e calamidades despejadas sobre a humani-

dade por razões impenetráveis e inteiramente extraterrenas, portanto pertencentes a esferas de existência de que nós nada sabemos e em que não participamos. O fenômeno do sonho também contribui para formar a noção de um mundo irreal ou espiritual; e, de modo geral, todas as condições da vida selvagem primitiva levavam tão fortemente à impressão do sobrenatural que não é de admirar o quão completamente a essência hereditária do homem veio a saturar-se de religião e de superstição. É fato científico bem definido que essa saturação deve ser vista como virtualmente permanente no que toca à mente subconsciente e aos instintos mais profundos; pois embora a área do desconhecido venha há milhares de anos progressivamente se encolhendo, um reservatório infinito de mistério envolve ainda a maior parte do cosmo exterior, e um vasto resíduo de associações herdadas poderosas persiste aderido aos objetos e processos que outrora eram misteriosos, por bem que se expliquem agora. Mais que isso, há uma efetiva fixação fisiológica dos primitivos instintos no nosso tecido nervoso, que de um modo obscuro os faria operantes mesmo que a mente consciente viesse a ser purgada de todas as fontes de perplexidade.

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que os nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram de início captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades. Quando a esse sentimento de medo e de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo com-

posto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente há de durar tanto quanto a própria raça humana. As crianças sempre terão medo do escuro, os homens de mente sensível ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de mundos ocultos e insondáveis de vida diferente que quem sabe pulsam nos abismos além das estrelas ou sinistramente oprimem o nosso próprio globo em dimensões perversas que somente os mortos e os dementes podem vislumbrar.

Com esse fundamento, não há por que se admirar de que exista uma literatura de horror. Sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz que o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam. Assim, Dickens escreveu diversas narrativas de pavor; Browning, o tétrico poema *Childe Roland*; Henry James, *A Volta do Parafuso*; o Dr. Holmes, o engenhoso romance *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, *O Leito de Cima* entre outros exemplos; Charlotte Perkins Gilman, assistente social, *O Papel de Parede Amarelo*; e o humorista W. W. Jacobs produziu o excelente melodrama intitulado *A Pata do Macaco*.

Não se deve confundir esse tipo de literatura de pavor com um tipo bastante semelhante mas psicologicamente muito diferente: a literatura do medo meramente físico e do horror terreno. Sem dúvida ela tem o seu lugar, como o tem a história de fantasmas corriqueira ou mesmo humorística ou extravagante, em que o formalismo ou a piscadela irônica do autor elimina o verdadeiro senso do mórbido e do inatural; mas não é a literatura do pavor cósmico em sua acepção mais pura. O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensangüentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as re-

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

Naturalmente não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. As mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos. Ademais, grande parte do que há de melhor em horror é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis dispersos em material cujo efeito de conjunto pode ser de naipe muito diferente. O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação. Pode-se afirmar, em termos gerais, que uma história fantástica cujo intento seja instruir ou produzir um efeito social, ou em que no final os horrores se desfaçam explicados por meios naturais, não é um autêntico conto de pavor cósmico; não menos verdade é que narrativas como essas possuem com frequência, em partes isoladas, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima ficção de horror sobrenatural. Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. Se excitadas as devidas emoções, esse “ponto alto” deve ser reconhecido pelos seus méritos próprios como literatura de horror, não importa o prosaísmo em que venha a descambar. O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhe-

cidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do ruflar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. E, é claro, quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado.

2. *Os Primórdios do Conto de Horror*

Como é lógico esperar de uma forma tão intimamente ligada às emoções primevas, o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem.

O terror cósmico aparece como ingrediente do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados. Na verdade, foi feição proeminente da complexa magia cerimonial, com seus ritos de conjuração de trasgos e demônios, que floresceu desde os tempos pré-históricos e alcançou seu máximo desenvolvimento no Egito e nos países semitas. Fragmentos como o Livro de Enoque e as Claviculae de Salomão ilustram bem o poder do fabuloso na mentalidade oriental antiga, e sobre coisas como essas fundaram-se sistemas e tradições duradouras cujos ecos obscuramente estendem-se ao presente. Traços desse terror transcendente são vistos na literatura clássica, e há indícios de um influxo ainda maior numa literatura de baladas concomitante com a corrente clássica porém que se perdeu por falta de um meio escrito. A

Idade Média, mergulhada em fantasiosa escuridão, deu-lhe enorme impulso no sentido da expressão; e Oriente e Ocidente empenharam-se igualmente em preservar e amplificar a herança tenebrosa, quer do folclore disperso quer da magia e do ocultismo academicamente formulados, que lhes fora transmitida. Bruxas, vampiros, lobisomens e duendes incubaram ominosamente na tradição oral dos menestréis e das vovós, e não precisaram muita incitação para num passo final transporem a fronteira que divide a ode e a cantiga da composição literária formal. No Oriente o conto místico tendeu a assumir um colorido suntuoso e picaresco que quase o transformou em fantasia pura. No Ocidente, onde o místico teutão descera da sua negra floresta boreal e o celta recordava sinistros sacrifícios em bosques druídicos, ganhou uma intensidade extrema e uma atmosfera de seriedade convincente que dobrou a força dos horrores parte expressos e parte sugeridos.

Muito da força do fabulário ocidental de horror deveu-se indubitavelmente à presença oculta mas freqüentemente suspeitada de um repelente culto de adoradores noturnos cujos estranhos costumes — oriundos de tempos pré-arianos e pré-agrícolas quando uma raça de atarracados mongolóides pervagou a Europa com suas réguas e rebanhos — tinham raízes nos mais asquerosos ritos de fertilidade de eras imoriais. Essa religião secreta, furtivamente passada de geração a geração de camponeses durante milhares de anos apesar do aparente reinado das fés druídica, greco-romana ou cristã nas regiões respectivas, foi marcada por selvagens “Sabás de Feiticeiros” em matas solitárias ou montes remotos nas Noites de Walpurgis ou no Hallowe’en, as quadras tradicionais de acasalamento das cabras, ovelhas e gado; e veio a ser fonte de uma abundante safra de lendas de feitiçaria, além de dar causa a inúmeros processos por bruxaria, sendo o episódio de Salem o principal exemplo americano.

Afim em essência, e talvez a ela associado de fato, foi o medonho sistema secreto de teologia às avessas ou culto de Satã que produziu horrores como a famosa “Missa Negra”; e, operando no mesmo sentido, podem-se assinalar as atividades daqueles cujos propósitos eram até certo ponto mais científicos ou filosóficos — astrólogos, cabalistas e alquimistas do tipo de Albertus Magnus ou Raymond Lully, em que essas épocas rudes invariavelmente abundam. A prevalência e difusão do espírito-de-horror medieval na Europa, intensificado pelo negro desespero acarretado por ondas de pestilência, pode ser distintamente avaliada nas grotescas esculturas ardilosamente introduzidas em muitas das mais belas obras sacras da última fase do gótico; as gárgulas demoníacas de Notre Dame e Mont St. Michel estão entre os exemplos mais famosos. E em todo esse período, deve ser lembrado, havia tanto entre os cultos como entre os iletrados uma crença cega em todas as formas de sobrenatural: das mais mansas doutrinas do cristianismo às mais monstruosas perversões da bruxaria e da magia negra. Não foi de uma sementeira vazia que nasceram os alquimistas e magos da Renascença — Nostradamus, Tritemius, Dr. John Dee, Robert Fludd e muitos outros.

Nesse solo fértil medraram tipos e personagens de lendas e mitos sombrios que persistiram na literatura de mistério até os nossos dias, mais ou menos disfarçados ou alterados pelas técnicas modernas. Muitos deles foram tirados das mais remotas fontes orais, e são parte da herança permanente da humanidade. A sombra que aparece e reclama o sepultamento dos seus ossos, o demônio enamorado que vem raptar a noiva ainda viva, o conditor das almas dos mortos ou psicopompo cavalgando o vento da noite, o homem-lobo, a câmara lacrada, o mágico imortal — tudo isso pode-se encontrar no curioso repertório da lenda medieval que o finado Baring-Gould com tanta proficiência compilou em

forma de livro.* Em todos os lugares onde o sangue místico do norte dominou, a atmosfera dos contos populares mostrou-se mais intensa; pois nos povos latinos há um toque de relacionalidade básica que retira mesmo das superstições mais fabulosas muito das vibrações de sortilégio tão características dos nossos sussurros nascidos na floresta e alimentados no gelo.

Assim como toda a ficção criou corpo inicialmente no verso, é na poesia que de início deparamos o ingresso permanente do fantástico na literatura corrente. Curiosamente, os exemplos mais antigos são na maioria em prosa: como o caso do lobisomem em Petrônio, as horripilantes passagens de Apuleio, a curta mas célebre carta de Plínio o Moço a Sura, e a estranha compilação *Dos Prodígios* pelo grego Flégon, liberto do imperador Adriano. É em Flégon que pela primeira vez encontramos a impressionante história da noiva defunta, *Filínio e Macates*, mais tarde contada por Proclo e nos tempos modernos formando a inspiração de *A Noiva de Corinto* de Goethe e de *O Estudante Alemão* de Washington Irving. Mas quando os velhos mitos nórdicos tomam forma literária, e no tempo mais recente em que o fantástico surge como elemento constante na literatura da moda, nós o encontramos quase sempre em forma metrificada; como aliás encontramos a maior parte dos escritos es- tritamente míticos da Idade Média e do Renascimento. Nos Edas e nas Sagas da Escandinávia há ressonâncias de horror cósmico e frêmitos do indizível pavor de Ymir e da sua informe descendência; enquanto o nosso *Beowulf* anglo-saxão e as lendas continentais dos Nibelungos, mais recentes, são repletos de monstruosidades. Dante foi um pioneiro na captura clássica da atmosfera macabra, e nas soberbas estâncias de Spenser vêem-se não poucos toques de terror fantástico

**Curious Myths of the Middle Ages*. — E.F.B.

na paisagem, no conteúdo e na forma de expressão. A prosa dá-nos *Morte d'Arthur* de Malory, em que se apresentam várias situações horripilantes tiradas de temas de velhas baladas — o roubo da espada e da veste do cadáver em Chapel Perilous por Sir Launcelot, o fantasma de Sir Gawaine e o espírito da tumba visto por Sir Galahad — ao passo que outros espécimes mais toscos eram certamente divulgados em folhetins baratos e sensacionalistas mascateados nas ruas e devorados pela plebe ignorante. No drama isabelino, com seu *Dr. Faustus*, nas bruxas de *Macbeth*, no fantasma de *Hamlet* e na atroz hediondez de Webster podemos facilmente discernir a forte sedução do demoníaco no espírito do povo; uma sedução multiplicada pelo temor muito real da bruxaria viva, temor que, a princípio mais frenético no continente, passa a ecoar ruidosamente em ouvidos ingleses à medida que as campanhas de caça às bruxas de Jaime I mais se exacerbam. A prosa mística despercebida das idades acrescente-se uma longa série de tratados de feitiçaria e demonologia que ajudam a excitar a fantasia do mundo dos leitores.

Em todo o século XVII e parte do XVIII observamos uma massa efêmera de lendas e baladas de feição astrosa, se bem que reputada muito abaixo da literatura refinada e consagrada. Folhetins de horror e assombração proliferaram, e podemos entrever o ávido interesse popular através de fragmentos como *A Aparição de Mrs. Veal* de Defoe, um relato prosaico da visita espectral de uma morta a uma amiga distante, escrito para disfarçadamente promover uma dissertação teológica sobre a morte, que vendia mal. As camadas mais altas da sociedade estavam perdendo a fé no sobrenatural e embarcando num período de racionalismo clássico. Depois, a partir das traduções de contos orientais no reinado da rainha Ana, e tomando forma definida pelos meados do século, vem o renascer do sentimento romântico —

a era do gosto pela natureza, pelo brilhantismo de tempos passados, cenários exóticos, feitos audazes e maravilhas in-críveis. Nós o percebemos primeiro nos poetas, cujas manifestações adquirem novas qualidades de prodígio, exotismo e comoção. E finalmente, após o tímido aparecimento de algumas cenas dantescas em romances da moda — como *Aventuras de Ferdinand*, *Conde Fathom* de Smollett — o instinto de libertação precipita-se no nascimento de uma nova escola literária: a escola “gótica” do horrível e do fantástico na ficção em prosa tanto longa como curta, cuja posteridade estava destinada a ser tão numerosa e em muitos casos tão esplêndida em mérito artístico. Pensando bem, é na verdade notável que a narrativa fantástica como forma literária definida e academicamente reconhecida tenha tardado tanto em acabar de nascer. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito.

3. As Primeiras Novelas Góticas

As paisagens povoadas de fantasmas de *Ossian*, as visões caóticas de William Blake, o grotesco que baila em *Tam O'Shanter* de Burns, o sinistro demonismo de Coleridge em *Christabel* e *O Velho Marinheiro*, a magia etérea do *Kilmeny* de James Hogg e traços mais discretos de horror cósmico em *Lamia* e vários outros poemas de Keats são exemplos típicos ingleses do advento do fantástico na literatura formal. Nossos primos teutões do continente foram igualmente receptivos àquele crescente dilúvio: de Bürger, *Caçador Selvagem* e, ainda mais famosa, a balada do noivo-demônio *Leonora* — ambas imitadas em inglês por Scott, cujo respeito pelo sobrenatural sempre foi grande — são somente uma pequena amostra da exuberância do incrível que o cacioneiro alemão começava a oferecer. Foi dessas fontes que Thomas Moore adaptou a lenda da vampiresca noiva-estátua (usada mais tarde por Prosper Mérimée em *A Vênus de Ille*, e cujas origens remontam a tempos antiquíssimos) que ecoa tão arrepiantemente em sua balada *O Anel*; e a

imortal obra-prima de Goethe, *Fausto*, passando da simples balada à clássica tragédia cósmica das idades, pode ser tida como o pico culminante a que esse impulso poético alemão ascendeu.

Mas coube a um inglês muito mundano e jovial — não outro senão Horace Walpole — dar forma definitiva àquele impulso crescente e tornar-se o verdadeiro fundador da história de horror literária como forma permanente. Cultor do romance e do mistério medievais como diversão de diletante, e tendo por moradia em Strawberry Hill a graciosa imitação de um castelo gótico, em 1764 Walpole publicou *O Castelo de Otranto*, uma narrativa sobrenatural que, embora em si medíocre e de todo inconvincente, estava fadada a exercer uma influência quase ímpar na literatura do irreal. De início apresentada como simples “tradução” por um certo “William Marshal, Cavaleiro” de um fictício original italiano, “Onuphrio Muralto”, mais tarde o autor assumiu a paternidade do livro e comproveu-se em sua ampla e instantânea popularidade — uma popularidade que lhe garantiu diversas edições, pronta dramatização e imitações por atacado na Inglaterra e na Alemanha.

A história — cansativa, artificial e melodramática — é ainda mais prejudicada por um estilo prosaico e borbulhante cuja elegância maneirosa em nenhum momento permite a criação de uma atmosfera autenticamente espectral. Fala de Manfredo, um príncipe inescrupuloso e usurpador decidido a fundar uma linhagem, e que após a morte súbita e misteriosa de seu único filho Conrado na manhã do casamento deste, intenta dar fim a sua esposa Hipólita e casar-se com a dama destinada ao inditoso jovem — a propósito, esmagado pela queda preternatural de um enorme elmo no pátio do castelo. Isabela, a noiva enviuvada, foge ao seu desígnio; e nos subterrâneos do castelo encontra Teodoro, um jovem e bravo couteiro que passa por camponês mas exhibe uma es-

tranha aparência com o velho senhor Alfonso que governava o domínio antes do tempo de Manfredo. Pouco depois fenômenos extraordinários acometem o castelo de diversos modos: pedaços de armaduras gigantescas aparecem em locais inesperados, um retrato sai da sua moldura, um raio destrói o edifício e um monstruoso fantasma couraçado de Alfonso brota das ruínas e ascende entre nuvens que se abrem para o seio de São Nicolau. Teodoro, que cortejou Matilda, filha de Manfredo, e a perdeu por morte — o pai a mata por engano — é reconhecido como filho de Alfonso e herdeiro legítimo da terra. Encerrando a narrativa, ele desposa Isabela e se prepara para viver feliz para sempre, ao passo que Manfredo — cuja ambição foi a causa da morte sobrenatural do filho e dos seus próprios infortúnios sobrenaturais — recolhe-se a um mosteiro para cumprir penitência, e a esposa, amargurada, busca asilo num convento das redondezas.

Essa é a história: enfadonha, bombástica e completamente despida do verdadeiro horror cósmico que constitui autêntica literatura. Ainda assim, tal era a ânsia da época por esses toques de mistério e antigüidade fantasmal que ela reflete, que foi recebida a sério pelos seus leitores mais equilibrados, e elevada, apesar da sua inépcia intrínseca, a um pedestal de excelsa importância na história literária. O que acima de tudo ela fez foi criar um novo tipo de cenário, de personagens-títeres e de incidentes; o que, manipulado com melhores resultados por autores mais naturalmente adaptados à criação do horrível, estimulou o desenvolvimento de uma escola gótica imitativa que a seu turno veio a inspirar os verdadeiros criadores de terror cósmico — sendo que a linhagem dos autênticos artistas começou com Poe. A nova parafernália dramática consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmi-

dos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. Além disso incluía o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o valente e impoluto herói, sempre de nascimento nobre mas frequentemente em disfarce humilde; a convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para as personagens; e toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades, alcapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes, cortinas agitadas, e por aí afora. Toda essa parafernália se repete com cômica mesmice, mas ainda assim por vezes com tremendo efeito, ao longo da história da novela gótica; e ainda hoje sobrevive, só que agora uma técnica mais sutil a leva a assumir uma forma menos ingênua e óbvia. Um meio de expressão harmonioso para uma nova escola fora descoberto, e o mundo das letras não perdeu tempo em valer-se da oportunidade.

O romance alemão respondeu de pronto à influência de Walpole, e logo tornou-se sinônimo de quimérico e infernal. Na Inglaterra, um dos primeiros imitadores foi a célebre Mrs. Barbauld, então Miss Aikin, que em 1773 publicou um fragmento inacabado chamado *Sir Bertrand*, em que as cordas de um terror genuíno foram tangidas por mão não inábil. Numa charneca escura e solitária, um fidalgo, atraído por um dobre de sino e uma luz distante, entra num velho e lóbrego castelo torreado, cujas portas se abrem e fecham e onde fogos-fátuos azulados conduzem por escadas misteriosas a passagens sem saída e a estátuas negras animadas. Finalmente Sir Bertrand chega a um caixão onde jaz uma defunta; e no momento em que ele a beija a cena se dissolve para dar lugar a um esplêndido aposento onde a dama, redi-

viva, oferece um banquete em honra do seu salvador. Walpole admirava esse conto, embora visse com menos respeito um descendente ainda mais destacado do seu *Otranto* — *O Velho Barão Inglês* de Clara Reeve, publicado em 1777. É bem verdade que neste falta verdadeira vibração à nota de mistério e maldição exterior que distingue o fragmento de Mrs. Barbauld; e embora menos primário que a novela de Walpole, e mais artisticamente parco de horror em sua posse de uma única figura espectral, é não obstante por demais insípido para atingir a grandeza. Mais uma vez temos aqui o virtuoso herdeiro do castelo disfarçado em camponês e reintegrado em sua herança por intercessão do fantasma do pai, e mais uma vez temos um caso de larga popularidade levando a diversas edições, dramatização e finalmente tradução para o francês. Miss Reeve ainda escreveu outra novela fantástica, infelizmente inédita e perdida.

A essa altura a novela gótica já se firmara como forma literária, e os exemplos multiplicam-se em número surpreendente à medida que o século XVIII se aproxima do seu termo. *O Recesso*, escrito em 1785 por Sophia Lee, tem o elemento histórico girando em torno das duas filhas gêmeas de Maria, rainha da Escócia; e embora desprovido do sobrenatural, faz uso do cenário e do mecanismo de Walpole com grande habilidade. Cinco anos depois, todas as lâmpadas em existência empalidecem ante o despontar de uma nova ordem luminosa — Ann Radcliffe (1764-1823), cujos célebres romances fizeram do terror e do suspense uma voga, e que instaurou novos e mais elevados padrões no domínio da atmosfera macabra, a despeito do hábito irritante de no último momento destruir os seus próprios fantasmas com laboriosas explicações mecânicas. Aos já familiares artifícios góticos dos seus predecessores, Mrs. Radcliffe acresceu no ambiente e no incidente um senso do extraterreno que chegou bem próximo do gênio, cada pormenor de ação e de cenário

concorrendo artisticamente para a impressão de ilimitado horror que ela queria transmitir. Com ela uns poucos detalhes sinistros como um rastro de sangue nas escadas do castelo, um gemido vindo de uma cripta distante, uma melodia insólita numa floresta noturna têm o dom de conjurar as mais potentes imagens de catástrofe iminente, suplantando de muito as elaborações extravagantes e prolixas de outros escritores. E essas imagens em si não são menos poderosas pelo fato de serem explicadas antes do fim do romance. A imaginação visual de Mrs. Radcliffe era vivíssima, e tanto se manifesta em suas deliciosas pinceladas paisagísticas — sempre em contornos encantadoramente pictóricos, nunca em minúcias — como em suas fantasias alucinatórias. Suas principais fraquezas, além do vício do prosaico desencantamento, são uma tendência de incorrer em erros de história e geografia e uma fatal predileção por entremear seus romances de poematos insípidos, atribuídos a uma ou outra personagem.

Ann Radcliffe escreveu seis romances: *Os Castelos de Athlin e de Dunbayne* (1789), *Um Romance Siciliano* (1790), *O Romance da Floresta* (1792), *Os Mistérios de Udolfo* (1794), *O Italiano* (1797) e *Gaston de Blondville*, composto em 1802 mas só publicado postumamente em 1826. Deles, *Udolfo* é de longe o mais famoso, e pode ser considerado típico do romance gótico da primeira fase em sua melhor expressão. É a crônica de Emily, uma jovem francesa transplantada para um velho e portentoso castelo nos Apeninos em razão da morte de seus pais e do casamento da tia com o senhor do castelo — o ardiloso fidalgo Montoni. Sons misteriosos, portas que se abrem, lendas terríveis e um horror indefinido num nicho oculto por um véu negro atuam em rápida sucessão para enervar a heroína e sua fiel acompanhante, Annette; mas finalmente, depois que morre a tia, ela foge com o auxílio de um companheiro de confinamento que veio

a descobrir. A caminho de casa ela pára num solar repleto de novos horrores — a ala abandonada onde morava a castelã defunta, o leito de morte com o pano mortuário — mas finalmente recupera a segurança e a felicidade em companhia do seu bem-amado Valancourt, depois do desvendamento de um segredo que por algum tempo parecia envolver seu nascimento em mistério. Visivelmente, trata-se do velho material remodelado; mas tão bem remodelado que *Udolfo* é um clássico definitivo. As personagens de Ann Radcliffe são chapadas, mas menos marcadamente que as de seus antecessores. E com respeito à criação de atmosfera ela se destaca dos seus contemporâneos.

Dos inúmeros imitadores de Mrs. Radcliffe, o novelista americano Charles Brockden Brown é o que mais se aproxima dela no espírito e no método. Como ela, ele comprometeu suas criações com explicações naturais; mas também como ela, tinha um poder de composição de atmosfera que dá aos seus horrores uma vitalidade impressionante enquanto inexplicados. Diferiu dela ao desdenhar os elementos e artifícios góticos externos e escolher cenários americanos modernos para os seus mistérios; mas conservou do gótico o espírito e o tipo de incidente. Os romances de Brown encerram memoráveis cenas de horror, e chegam a exceder os de Mrs. Radcliffe na descrição do funcionamento de uma mente perturbada. *Edgar Huntly* começa com um sonâmbulo cavando uma sepultura, mas depois se desvirtua com laivos de um didatismo à Godwin. *Ormond* tem a ver com um membro de uma sinistra irmandade secreta. Neste e em *Arthur Mervyn* é descrita a epidemia de febre amarela a que o autor assistiu em Filadélfia e Nova York. Mas o livro mais famoso de Brown é *Wieland ou A Transformação* (1789), em que um alemão da Pensilvânia, envolvido numa onda de fanatismo religioso, ouve “vozes” e mata a mulher e os filhos em sacrifício. Sua irmã Clara, que

conta a história, escapa por um triz. O cenário, ambientado no parque florestal de Mittingen, às margens de um trecho remoto do Schuylkill, é pintado com extrema vividez; e os terrores de Clara, carregados de tons espectrais, o crescendo de tensão, passos estranhos na casa isolada, tudo isso é moldado com força realmente artística. No final se oferece uma explicação capenga, à base de ventriloquia, mas a atmosfera é genuína enquanto dura. Carwin, o ventríloquo perverso, é um típico vilão nos moldes de Manfredo ou de Montoni.

4. *O Apogeu do Romance Gótico*

O horror na literatura atinge um novo grau de virulência na obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), cujo romance *O Monge* (1796) granjeou incrível popularidade e valeu-lhe o apelido de “Monge” Lewis. Esse jovem escritor, educado na Alemanha e imbuído de uma massa barbaresca de mitologia teutônica desconhecida de Mrs. Radcliffe, dedicou-se ao terror em formas muito mais brutais do que a sua gentil predecessora jamais se atrevera sequer a imaginar; e assim produziu uma obra-prima de pesadelo vivo em que o cunho geral gótico é exacerbado por doses adicionais de diabolismo. É a história de um monge espanhol, Ambrosio, que, tentado por um demônio disfarçado na jovem Matilda, é arrancado a um estado de virtude escrupulosa e arrastado aos mais nefandos extremos da maldade; enquanto espera a morte nas mãos da Inquisição, é induzido a comprar do Diabo o livramento ao preço de sua alma, porque julga que esta, tanto quanto o seu corpo, já está perdida. Prontamente o Demônio escarninho o transporta para um

lugar solitário, dá-lhe a saber que ele vendeu a alma desnecessariamente, já que o perdão e a oportunidade de salvar-se eram iminentes no momento da sórdida barganha, e arre-mata a irônica traição vituperando-o por seus crimes antina-turais e atirando-lhe o corpo num abismo, enquanto lhe arrebata a alma para a perdição eterna. Há no romance descri-ções horripilantes, como o encantamento das criptas sob o cemitério do convento, o incêndio deste e o fim do infeliz abade. Na trama acessória em que o marquês de las Cister-nas encontra a alma penada de sua antepassada, a Freira Sangrenta, há pinceladas de enorme vigor, notadamente a vi-sita do cadáver ambulante à cabeceira do marquês e o ritual cabalístico com que o Judeu Errante o ajuda a compreender e exorcisar a morta que o persegue. Não obstante, em seu todo *O Monge* é uma leitura terrivelmente enfadonha. É por demais longo e disperso, e grande parte da sua força se perde pela irreverência e pelo exagero grosseiro da reação contra os padrões do bom-tom, que Lewis a princípio desprezava como falso moralismo. Há um aspecto importante a seu fa-vor: Lewis nunca deixou a perder as suas visões dantescas com explicações naturais. Teve o mérito de romper a tradi-ção radcliffiana e alargar o campo do romance gótico. Afora *O Monge*, Lewis escreveu muito mais. Seu drama *O Espec-tro do Castelo* foi composto em 1798, e ele ainda encontrou tempo para produzir outras peças de ficção em forma de ba-ladas — *Contos Espantosos* (1799), *Contos Romanescos* (1801) e uma série de traduções do alemão.

A essa altura, romances góticos multiplicavam-se em tu-multuosa e medíocre profusão. Em sua maioria eram sim-plesmente ridículos à luz de gostos apurados, e a célebre sá-tira de Miss Austen *A Abadia de Northanger* foi uma crítica mais que merecida a uma escola que se atolara fundo no ab-surdo. Essa escola específica estava em vias de esgotar-se, mas antes da sua subordinação final surgiu a última das suas

grandes figuras na pessoa de Charles Robert Maturin (1782-1824), um obscuro e excêntrico clérigo irlandês. Den-tre uma extensa coleção de escritos variados, que inclui uma confusa imitação radcliffiana intitulada *A Vingança Fatal ou a Família de Montorio* (1807), Maturin veio a criar uma obra-prima de horror, *Melmoth, o Vagabundo* (1820), em que o conto gótico elevou-se a alturas até então desconhe-cidas de consumado terror místico.

Melmoth é a história de um gentil-homem irlandês que, no século XVII, obtém do Demônio um prolongamento pre-ternatural da vida em troca de sua alma. Se ele for capaz de convencer um outro a assumir o pacto, e assim retornar à sua existência natural, poderá salvar-se; mas nunca conse-gue esse intento, por mais persistentemente que assiedie aqueles que o desespero levou à imprudência e ao desvario. O arcabouço da história é bisonho: peca por extensão tedi-o-sa, episódios divagantes, narrações dentro de narrações e artificialismo de situações e coincidências; mas em vários pontos da interminável digressão sente-se o pulsar de uma força que não se encontra em nenhuma obra anterior do gê-nero — uma afinidade com a verdade essencial da natureza humana, uma compreensão das fontes mais profundas do autêntico pavor cósmico e uma identificação apaixonada por parte do escritor que faz do livro, mais do que um sim-ples arranjo engenhoso de artifícios, um verdadeiro docu-mento de auto-expressão estética. Nenhum leitor imparcial há de contestar que *Melmoth* represente um enorme passo na evolução da narrativa de horror. O medo é retirado da es-fera do convencional e exaltado de modo a transformar-se numa nuvem negra pairando sobre o destino dos homens. Os arrepios que Maturin suscita, produzidos por alguém ca-paz de arrepiar-se, são da espécie que convence. Ann Rad-cliffe e Lewis são presas fáceis para o parodista, mas não se-ria fácil encontrar uma nota falsa na ação febricitante e na

alta tensão atmosférica desse irlandês a quem emoções menos sofisticadas e raízes de misticismo céltico proporcionaram um equipamento natural de primeira ordem para o seu trabalho. Maturin foi sem dúvida nenhuma um gênio, e como tal foi reconhecido por Balzac, que agrupou Melmoth com o Don Juan de Molière, o Fausto de Goethe e o Manfred de Byron como as mais notáveis figuras alegóricas da moderna literatura européia, e escreveu uma peça intitulada *Melmoth Reconciliado*, em que o Vagabundo logra transferir o seu pacto infernal a um estelionatário de Paris, que por sua vez o repassa a uma longa sucessão de vítimas até que um libertino e jogador morre na posse dele e com sua danação põe fim à maldição. Scott, Rossetti, Thackeray e Baudelaire foram outros titãs que manifestaram irrestrita admiração por Maturin, e é significativo o fato de que Oscar Wilde, depois de desonrado e exilado, escolheu para os seus últimos dias em Paris o nome falso de “Sebastian Melmoth”.

Melmoth contém cenas que ainda hoje não perderam seu poder de provocar horror. Começa com um leito de morte — um velho avarento está morrendo de pavor por causa de certa coisa que viu, combinada a um manuscrito que leu e a um retrato de família pendurado num quartinho escuro da sua casa secular em County Wicklow. Ele manda chamar no Trinity College de Dublin seu sobrinho John; e este, chegando, observa uma série de coisas espantosas. Os olhos do retrato brilham horivelmente, e por duas vezes uma figura estranhamente parecida com o retrato aparece momentaneamente à porta. O terror ronda a casa dos Melmoths, um de cujos ancestrais, “J. Melmoth, 1646”, é a figura do retrato. O avarento moribundo declara que aquele homem — numa data pouco anterior a 1800 — continua vivo. Finalmente o avarento morre, e o sobrinho é instruído pelo testamento a destruir o retrato e um manuscrito que se encontra numa certa gaveta. Lendo o documento, que foi escrito em fins do

século XVII por um inglês chamado Stanton, o jovem John fica sabendo de um terrível acontecimento ocorrido na Espanha em 1677, quando o autor do manuscrito conheceu um sinistro compatriota e foi informado de como este matara com o olhar um padre que o denunciara como possuído de um espírito maligno. Mais tarde, em Londres, tendo reencontrado o homem, Stanton é encerrado num hospício e visitado pelo estranho, cuja chegada é anunciada por uma música espectral e cujos olhos emitem um fulgor mortífero. Melmoth o Vagabundo — pois é ele o maligno visitante — oferece ao prisioneiro a liberdade se ele assumir o seu pacto com o Diabo; mas como todos os outros que Melmoth abordou, Stanton resiste à tentação. A descrição por Melmoth dos horrores da vida num hospício, que ele usa para tentar Stanton, é uma das passagens mais fortes do livro. Por fim, Stanton é libertado e passa o resto da vida a procurar por Melmoth o Vagabundo — pois é ele o maligno visitante — do. Deixa com a família o manuscrito, que ao tempo do jovem John está muito carcomido e fragmentário. John destrói o retrato e o manuscrito, mas enquanto dorme é visitado pelo seu horrível ancestral, que lhe deixa no pulso uma marca azul e negra.

Algum tempo depois John recebe a visita de um náufrago espanhol, Alonzo de Moncada, que fugiu de um monacato compulsório e das perseguições da Inquisição. Ele sofreu horivelmente — e as descrições das suas experiências de tortura e dos subterrâneos através dos quais em certa ocasião tentou fugir são clássicas — mas teve forças para resistir a Melmoth o Vagabundo quando acercado em seu pior momento na prisão. Na casa de um judeu que o abriga na fuga ele descobre uma coleção de manuscritos relatando outras façanhas de Melmoth, entre elas a sua corte a uma jovem ilhoa índia, Immalea, que mais tarde recupera o seu direito hereditário na Espanha e passa a ser conhecida como

Doña Isidora; e o seu medonho casamento com ela junto ao cadáver de um anacoreta, à meia-noite, na capela arruinada de um mosteiro abandonado e assombrado. A narrativa de Moncada ao jovem John ocupa a maior parte dos quatro volumes do livro de Maturin, sendo essa desproporção considerada um dos principais defeitos técnicos da composição.

Finalmente os colóquios de John e Moncada são interrompidos pela entrada em cena do próprio Melmoth, cujos olhos hipnóticos agora perderam o poder, e que a decrepitude vem rapidamente abatendo. O prazo do seu contrato está prestes a vencer, e ele voltou para casa depois de um século e meio para enfrentar o seu destino. Recomendando aos outros que fiquem longe do quarto, não importa que sons possam ouvir à noite, ele espera sozinho pelo fim. O jovem John e Moncada ouvem uivos horrendos, mas se abstêm de entrar até que ao amanhecer se faz silêncio. Então encontram o quarto vazio. Pegadas enlameadas levam por uma porta dos fundos a um rochedo que dá para o mar, e à beira do precipício há marcas indicando que um corpo pesado foi arrastado à força. A manta do Vagamundo é encontrada numa saliência um pouco abaixo da borda, mas nunca mais se vê ou se ouve qualquer sinal dele.

Essa é a história, e ninguém pode deixar de notar a diferença entre esse horror modulado, sugestivo e artisticamente conformado e — para usar as palavras do professor George Saintsbury — “o racionalismo engenhoso mais insípido de Mrs. Radcliffe e a extravagância freqüentemente pueril, o mau gosto e o estilo às vezes desleixado de Lewis”. O estilo de Maturin merece em si um louvor especial, pela simplicidade forte e pela vitalidade que o elevam muito acima dos pomposos artifícios de que os seus predecessores são culpados. A professora Edith Birkhead, em sua história do romance gótico, observa com justeza que “com todos os seus senões, Maturin foi o maior e também o último dos gó-

ticos”. *Melmoth* foi amplamente lido e algumas vezes encenado, mas a sua data tardia na evolução do conto gótico privou-o da retumbante popularidade de *Udolfo* e *O Monge*.

5. Os Desdobramentos da Ficção Gótica

Entrementes, outras mãos não permaneciam ociosas, e acima da monótona pletora de sandices como os *Mistérios Hórridos* do marquês von Grosse (1796), *As Crianças da Abadia* de Mrs. Roche (1798), *Zofloya ou O Mouro* de Mrs. Dacre (1806) e as efusões de escolar do poeta Shelley *Zastrozzi* (1810) e *Saint Irvine* (1811) (ambos imitações de *Zofloya*) surgiram muitas peças fantásticas memoráveis em inglês e em alemão. Clássica no mérito, e marcadamente diferente das suas congêneres por fundar-se no conto oriental e não no romance gótico walpolesco, é a célebre *História do Califa Vathek* do rico diletante William Beckford, escrito primeiro em francês mas publicado numa tradução inglesa antes da edição do original. O conto árabe, introduzido na literatura européia em princípios do século XVIII através da tradução francesa de Galland das luxuriantes *Mil e Uma Noites*, tornara-se uma coqueluche, servindo tanto à alegoria como à diversão. O humor malicioso que só a mente oriental sabe mesclar ao fantástico havia cativado uma gera-

ção sofisticada, ao ponto de Bagdá e Damasco tornarem-se nomes tão profusamente semeados na literatura popular quanto em breve viriam a sê-lo os sonoros nomes italianos e espanhóis. Beckford, versado no romance oriental, captou a atmosfera com rara sensibilidade; e em seu volume fantástico refletiu com grande força a ostentosa suntuosidade, a lábia sonsa, a blandiciosa malícia, a traição cortês e o lúgubre horror espectral do espírito sarraceno. O tempero do ridículo raramente compromete o impacto do tema sinistro, e a narrativa progride com uma pompa de fantasmagoria em que o riso é o de esqueletos a banquetear-se sob domos arabescos. *Vathek* é a história de um neto do califa Haroun, que, tomado pela ambição de poder, prazer e saber supratereños que anima o vilão gótico usual e o herói byroniano (em essência tipos cognatos), é induzido por um gênio mau a buscar o trono subterrâneo dos poderosos e fabulosos sultões pré-adamitas nos salões chamejantes de Eblis, o Diabo maometano. As descrições dos palácios e das diversões de *Vathek*, de sua mãe, a insidiosa feiticeira Carathis com sua torre encantada e suas cinquenta negras zarolhas, da peregrinação às ruínas assombradas de Istakhar (Persépolis), de Nouronihar, a noiva arteira que traiçoeiramente ele abiscoita no caminho, das vetustas torres e terraços de Istakhar ao luar flamante do deserto, dos salões ciclópicos de Eblis onde, atraídas por promessas radiosas, as vítimas são forçadas a perambular para sempre em sofrimento, a mão direita sobre o coração que queima em combustão eterna, são pérolas de colorido diabólico que elevam o livro a um lugar permanente nas letras inglesas. Não menos notáveis são os três *Episódios de Vathek*, destinados a inserção na história como narrativas de companheiros de infortúnio de *Vathek* nos domínios infernais de Eblis, mas que ficaram inéditos em vida do autor e só foram descobertos em 1909 pelo erudito Lewis Melville quando coligia material para a sua

Vida e Cartas de William Beckford. Contudo, falta a Beckford o misticismo essencial que marca a forma mais aguda do fantástico; o que faz com que seus contos tenham uma certa rigidez latina, uma clareza que se opõe ao puro terror pânico.

Mas Beckford ficou sozinho em sua devoção ao Oriente. Outros escritores, mais chegados à tradição gótica e à vida européia em geral, contentaram-se em seguir mais fielmente na esteira de Walpole. Entre os incontáveis produtores de literatura de terror dessa época pode-se mencionar o economista utópico William Godwin, que ao seu famoso mas não-sobrenatural *Caleb Williams* (1794) fez seguir o pretensamente sinistro *São Leão* (1799), em que o tema do elixir da longa vida, criado pela seita secreta imaginária dos “Rosacruz”, é tratado com engenho mas com pouca convicção na atmosfera. Esse elemento rosa-cruz, alimentado por uma onda de interesse popular pela magia, exemplificada no prestígio do charlatão Cagliostro e na publicação de *O Mago* de Francis Barrett (1801), um curioso manual de princípios e ritos de ocultismo, ainda reeditado em 1896, figura em Bulwer-Lytton e em vários romances góticos mais recentes, especialmente na posteridade remota e enfraquecida que se estendeu esporadicamente por grande parte do século XIX e foi representada por *Fausto e o Demônio* e *Wagner o Lobisomem* de George W. M. Reynold. *Caleb Williams*, posto que não-sobrenatural, tem vários toques de autêntico terror. É a história de um criado perseguido pelo amo que ele sabe culpado de um crime, e demonstra uma inventividade e habilidade que de certo modo o mantém vivo até os dias de hoje. Foi dramatizado com o título de *A Arca de Ferro*, e nessa forma foi quase igualmente festejado. Godwin, porém, era um professor por demais consciencioso e um pensador por demais prosaico para criar uma autêntica obra-prima de horror.

Sua filha, a mulher de Shelley, teve muito mais sucesso. Seu inimitável *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1817) é um dos clássicos de horror de todos os tempos. Composto em competição com o marido, com Lord Byron e o Dr. John William Polidori numa prova de supremacia em criação de horror, o *Frankenstein* de Mrs. Shelley foi a única das narrativas concorrentes a completar-se em forma acabada; e a crítica não conseguiu provar que as melhores partes fossem devidas a Shelley e não a ela. O romance, algo tocado mas não prejudicado por didatismo moral, fala de um homem artificial construído com pedaços de mortos por Victor Frankenstein, um jovem estudante de medicina suíço. Criado por seu idealizador “no orgulho insano do intelectualismo”, o monstro tem inteligência perfeita mas uma aparência repulsiva. É rejeitado pela humanidade, torna-se amargurado e por fim passa a matar as pessoas que Frankenstein mais ama, amigos e família. Exige que Frankenstein crie uma esposa para ele; e quando o estudante horrorizado se recusa para evitar que o mundo seja povoado por monstros semelhantes, parte com a torva ameaça de “estar com ele na sua noite de núpcias”. Nessa noite a noiva é estrangulada, e daí em diante Frankenstein sai a perseguir o monstro, chegando aos ermos do Ártico. No final, procurando abrigo no navio do narrador da história, Frankenstein é morto pelo medonho objeto das suas pesquisas e criatura da sua presunção. Há em *Frankenstein* cenas inesquecíveis, como quando o monstro recém-animado entra no quarto do seu criador, afasta as cortinas da cama e fita nele os olhos descorados — “se é que podiam ser chamados olhos”. Mrs. Shelley escreveu outros romances, inclusive o bastante notável *Último Homem*; mas nunca repetiu o sucesso do seu primeiro trabalho. Este tem a verdadeira marca do terror cósmico, não importa como em certas partes o movimento perca o impulso. O Dr. Polidori desenvolveu a sua idéia concorrente numa

noveleta, *O Vampiro*, em que contemplamos um requintado vilão do tipo gótico ou byrônico, e encontramos passagens excelentes de perfeito pavor, entre elas uma terrível experiência noturna numa floresta grega mal-assombrada.

No mesmo período, Sir Walter Scott freqüentemente ocupou-se do sobrenatural, entremeando-o em vários dos seus romances e poemas, e eventualmente produzindo pequenas narrativas independentes do gênero como *A Câmara Atapetada* e *História de Willie o Vagabundo* em *Redgauntlet*, sendo que nesta última a força do espectral e do diabólico é acentuada por uma grotesca rudeza de linguagem e atmosfera. Em 1830 Scott publicou as suas *Cartas sobre Demonologia e Bruxaria*, que constitui ainda hoje um dos melhores compêndios da tradição mágica européia. Washington Irving é outra figura famosa não estranha ao sobrenatural; pois embora os seus fantasmas sejam em sua maioria por demais extravagantes e jocosos para comporem uma autêntica literatura espectral, nota-se uma clara inclinação nesse sentido em várias de suas produções. *O Estudante Alemão* em *Contos de um Viajante* (1824) é uma reprodução concisa, irônica e sugestiva da velha lenda da noiva morta, e entrelaçadas no tecido cômico de *Os Cavadores de Dinheiro* há mais de uma alusão a aparições piráticas nos domínios um dia percorridos pelo capitão Kidd. Também Thomas Moore alistou-se nas fileiras dos artistas macabros com o poema *Alciphron*, que mais tarde transformou no romance em prosa *O Epicurista* (1827). Embora simplesmente relatando as aventuras de um jovem ateniense enganado por artes de astutos sacerdotes egípcios, Moore consegue infundir boa dose de genuíno horror em sua descrição de aparições e portentos subterrâneos sob os templos milenares de Mênfis. De Quincy mais de uma vez se regala em terrores grotescos e arabescos, mas com uma desconexão e ostentação erudita que lhe nega a qualificação de especialista.

A mesma época viu a ascensão de William Harrison Ainsworth, cujas novelas românticas são repletas de fantasia e pavor. O capitão Marryat, além de escrever contos curtos como *O Lobisomem*, deu uma memorável contribuição com *O Navio Fantasma* (1839), baseado na lenda do Holandês Volante, cujo barco espectral e amaldiçoado navega perpetuamente nas proximidades do Cabo da Boa Esperança. Dickens comparece com fragmentos fantásticos ocasionais como *O Sinaleiro*, um conto de premonição horripilante conformado a um padrão muito comum e tocado de uma verossimilhança que tanto o liga à incipiente escola psicológica quanto à agonizante escola gótica. A essa altura eclodia um surto de interesse em charlatanismo espiritista, mediunidade, filosofia hindu* e coisas que tais, mais ou menos como acontece hoje em dia; e com isso cresceu consideravelmente o número de histórias fantásticas de fundo “psíquico” ou pseudocientífico. Por boa parte delas foi responsável o prolífico e popular Edward Bulwer-Lytton; e apesar de grandes doses de retórica empolada e romantismo oco em seus produtos, seu sucesso em urdir um certo tipo de bizarro encantamento não pode ser negado.

A Casa e o Cérebro, que faz menção à Rosa-cruz e a uma figura maligna e imortal possivelmente sugerida pelo misterioso cortesão de Luís XV Saint-Germain, ainda hoje resiste como um dos melhores contos de casa mal-assombrada até hoje escritos. O romance *Zanoni* (1842) contém elementos similares mais esmeradamente tratados, e introduz uma vasta esfera ignorada de existência que pesa sobre o mundo e é guardada por um hediondo “Habitante da Soleira” que atormenta os que tentam entrar e não conseguem. Aqui temos uma irmandade benigna que se mantém viva por séculos a fio até reduzir-se a um único membro, e como herói um

*Embora houvesse grande interesse em magia e ocultismo, o pensamento hindu só surgiu muito mais tarde. — E.F.B.

velho feiticeiro caldeu que sobrevive na prístina flor da juventude para perecer na guilhotina da Revolução Francesa. Embora saturado do espírito convencional do romance, aguado por um indigesto emaranhado de alusões simbólicas e discursivas, inconvincente por deficiência de composição da atmosfera em situações que giram em torno do mundo dos espectros, *Zanoni* não deixa de ser uma bela criação como novela romântica, e pode ser lido com genuíno interesse pelo leitor não muito exigente. É divertido observar que ao descrever uma tentativa de iniciação na antiga irmandade o autor não se pode impedir de recorrer ao surrado castelo gótico da tradição walpoliana.

Em *Uma História Estranha* (1862) Bulwer-Lytton mostra um marcado progresso na criação de imagens e tons irreais. O romance, apesar da enorme extensão, de uma trama por demais forçada, apoiada em coincidências oportunas, e de uma atmosfera de pseudociência homilética destinada a agradar ao prosaico e objetivo leitor vitoriano, é notavelmente eficiente como narrativa, despertando interesse instantâneo e irresistível e proporcionando quadros e impressões de grande impacto, ainda que um tanto melodramáticos. Mais uma vez temos o misterioso usuário do elixir da longa vida na pessoa do desalmado mágico Margrave, cujas obras perversas sobressaem com intensa dramaticidade contra o pano de fundo moderno de uma plácida cidadezinha inglesa e do sertão australiano; e mais uma vez temos as sombrias sugestões de um vasto mundo espectral desconhecido no próprio ar que nos rodeia — desta vez manipulado com bem mais vitalidade e vigor que em *Zanoni*. Uma das duas notáveis passagens de encantamento, em que o herói é levado por um espírito mau a levantar-se em seu sono à noite, apanhar uma vara mágica egípcia e evocar presenças abomináveis no pavilhão, vizinho a um mausoléu de um famoso alquimista do Renascimento, está inegavelmente

entre as grandes cenas de terror da literatura. A justa medida é sugerida, e não mais que o necessário é dito. Duas vezes palavras desconhecidas são ditas ao sonâmbulo, e quando ele as repete a terra treme e todos os cães da redondeza se põem a ladrar para sombras amorfas entrevistas que desfilam contra o disco da lua. Quando um terceiro conjunto de palavras misteriosas é sugerido, o espírito do sonâmbulo subitamente se recusa a proferi-las, como se a alma se desse conta dos supremos horrores abismais ocultos à consciência; por fim a aparição de uma namorada ausente e de um anjo mau rompe o sortilégio. Este fragmento ilustra bem a que ponto Lord Lytton foi capaz de superar o seu romance empolado e cediço no sentido dessa essência cristalina do pavor artístico que pertence ao domínio da poesia. Ao descrever certos detalhes de necromancia, Lytton tirou bom proveito dos seus estudos curiosamente sérios de ocultismo, no curso dos quais teve contato com o estranho sábio e cabalista francês Alphonse Louis Constant ("Eliphas Levy"), que alegava possuir os segredos da magia dos antigos e ter evocado o espectro do velho mago grego Apolônio de Tiana, que viveu no tempo de Nero.

A tradição romântica, semigótica e quase-moral aqui representada foi propagada a um bom trecho do século XIX por autores como Joseph Sheridan LeFanu, Wilkie Collins, o finado Sir H. Rider Haggard (cujo *Ela* é realmente excelente), Sir A. Conan Doyle, H. G. Wells e Robert Louis Stevenson — sendo que este último, apesar de uma tendência deplorável para maneirismos ostentosos, criou clássicos definitivos como *Markheim*, *O Ladrão de Corpos* e *O Médico e o Monstro*. Aliás, pode-se dizer que essa escola ainda sobrevive; pois a ela pertencem nossos contos de horror contemporâneos, que se especializam em acontecimentos mais que na ambientação, dirigem-se ao intelecto mais que à fantasia impressionista, cultivam uma magia esclarecida

mais que a tensão maligna ou a verossimilhança psicológica, e assumem uma posição de simpatia pela humanidade e pelo seu bem-estar. Tem uma força indiscutível, e em razão do seu "elemento humano" atrai uma audiência mais ampla do que o puro pesadelo artístico. Se não é tão potente como este, é porque um produto diluído nunca pode alcançar a intensidade de uma essência concentrada.

Ímpar como romance e exemplo de literatura macabra é o famoso *Morro dos Ventos Uivantes* (1847) de Emily Bronte, com sua alucinante vista de charnecas desoladas e tempestuosas do Yorkshire e das vidas violentas e aberrantes que elas alimentam. Ainda que primariamente uma história de vida e de paixões humanas em aflição e conflito, sua ambientação epicamente cósmica enseja espaço para o gênero mais místico de horror. Heathcliff, o herói-vilão byrônico modificado, é um estranho e soturno enjeitado encontrado em criança nas ruas, que só sabe se expressar numa estranha algaravia até ser adotado pela família que acabará por destruir. A idéia de ser ele um mau espírito e não um ser humano é mais de uma vez sugerida, e o clima de irrealidade ainda mais se reforça na experiência do visitante que depara um lamentoso fantasma de criança numa janela do sobrado fustigada pelos ramos de uma árvore. Entre Heathcliff e Catherine Earnshaw existe um laço mais terrível e profundo que o amor humano. Depois que ela morre, duas vezes ele lhe viola o túmulo, e é perseguido por uma presença impalpável que não pode ser senão o espírito dela. Mais e mais o espírito se apossa da sua vida, e ele acaba por se convencer de uma reunião mística iminente. Diz que sente uma estranha transformação se aproximando e deixa de alimentar-se. À noite caminha ao relento ou abre a janela ao lado da cama. Quando ele morre as folhas da janela ainda batem deixando entrar a chuva, e o seu rosto enrijecido guarda um estranho sorriso. É enterrado ao lado do jazigo que rondou durante

dezoito anos, e pastorinhos contam que ele ainda passeia com a sua Catherine no cemitério da igreja e na charneca quando chove. Também os rostos dos dois são vistos às vezes àquela mesma janela da casa do morro. O horror sobrenatural de Miss Bronte não é um simples arremedo gótico, mas uma tensa expressão do calafrio do homem em face do desconhecido. Neste aspecto, *Morro dos Ventos Uivantes* é o símbolo de uma transição literária, e marca o crescimento de uma escola nova e mais saudável.

6. A Literatura Espectral no Continente

No continente o horror literário prosperou. Os célebres contos e romances de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) são um paradigma de riqueza de ambiente e maturidade de forma, embora inclinados à leviandade e à extravagância, e lhes faltem os momentos exaltados de terror total e sufocante que um autor menos sofisticado poderia ter composto. Geralmente transmitem mais grotesco que o terrível. De todos os contos fantásticos continentais o mais artístico é o clássico alemão *Ondina* (1814) de Friedrich Heinrich Karl, barão de la Motte-Fouqué. Nessa história de um espírito das águas que se casa com um mortal e ganha alma humana há uma requintada finura de artesanato que a torna notável em qualquer departamento literário, e uma naturalidade fácil que a coloca próxima do verdadeiro mito popular. Por sinal, foi tirada de uma história contada pelo médico e alquimista Paracelso em seu *Tratado dos Espíritos Elementares*.

Ondina, filha de um poderoso príncipe das águas, foi em criança trocada pelo pai pela filha de um pescador, para que pudesse ganhar uma alma casando-se com um ser humano. Na cabana do pai adotivo, à beira-mar e à orla de um bosque encantado, ela encontra o jovem fidalgo Huldbrand, logo casa-se com ele e o segue ao seu castelo ancestral de Rings-tetten. Huldbrand, no entanto, acaba por aborrecer-se com as afinidades sobrenaturais da esposa, e especialmente com as aparições de um tio dela, o malicioso gênio das cascatas da floresta, Kühleborn; aborrecimento agravado pelo seu crescente amor a Bertalda, que vem a ser a filha de pescador por quem Ondina foi trocada. Afinal, durante uma viagem no Danúbio, um ato inocente qualquer da devotada esposa o incita a proferir as palavras raivosas que a despacham de volta ao seu elemento sobrenatural, do qual, pelas leis da sua espécie, ela só pode voltar uma vez — para matá-lo, queira ela ou não, se algum dia ele se mostrar infiel à sua memória. Tempos depois, quando Huldbrand está prestes a casar-se com Bertalda, Ondina volta para cumprir o seu triste dever e tira-lhe a vida chorando. Quando ele está sendo sepultado entre seus pais no cemitério da igreja da aldeia, uma figura feminina velada e branca como a neve aparece entre os acompanhantes, mas depois das orações não é mais vista. Em seu lugar surge um regato prateado que murmurejando rodeia quase por completo a nova sepultura e vai desaguar num lago próximo. Até hoje os aldeões a mostram e dizem que Ondina e o seu amado estão assim unidos na morte. Várias passagens e toques de atmosfera do conto revelam em Fouqué um artista consumado no campo do macabro; particularmente as descrições da floresta encantada com seu gigante branco e vários prodígios aterrorizantes que ocorrem na parte inicial da narrativa.

Menos conhecido que *Ondina*, mas notável pelo realismo convincente e isenção de artifícios góticos cediços é *A*

Bruxa de Âmbar de Wilhelm Meinhold, outro produto do gênio fantástico alemão da primeira metade do século XIX. O conto, passado no tempo da Guerra dos Trinta Anos, se apresenta como um manuscrito de um clérigo, encontrado numa velha igreja em Coserow, e gira em torno da filha do narrador, Maria Schweidler, injustamente acusada de feitiçaria. Ela descobriu um depósito de âmbar que por várias razões mantém segredo, e a riqueza inexplicada assim conseguida dá peso a acusação; acusação essa instigada pela perversidade de um nobre caçador de lobos, Wittich Appelmann, que a assediou em vão com propósitos ignóbeis. Os atos da verdadeira bruxa, que posteriormente encontra na prisão um fim horrível, são hipocritamente imputadas à infeliz Maria; e depois de um típico julgamento de bruxaria, com confissões arrancadas sob tortura, ela está a pique de ser queimada na fogueira quando à última hora é salva pelo seu amado, um jovem fidalgo de um lugar vizinho. A grande força de Meinhold reside no seu ar de verossimilhança chã e realista, que intensifica o suspense e a impressão do nunca visto, e quase nos convence de que os espantosos acontecimentos devem ser verdade ou estar muito perto da verdade. Por sinal, o realismo é tão completo que em certa ocasião uma revista popular publicou os pontos principais de *A Bruxa de Âmbar* como um fato acontecido no século XVII!

Na geração atual a ficção alemã de horror é representada de modo destacado por Hanns Heinz Ewers, que apóia as suas concepções funéreas num sólido conhecimento da psicologia moderna. Romances como *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Alraune*, e contos como *A Aranha* contêm qualidades distintas que os elevam a um plano clássico.

Mas, como a Alemanha, a França incursionou ativamente no reino do fantástico. Victor Hugo em narrativas como *Han d'Islândia*, e Balzac em *A Pele do Burro Bravo*, *Seraphita* e *Louis Lambert* fazem uso do supernaturalismo

em maior ou menor medida, embora geralmente apenas como meio para um fim mais humano, e sem a intensidade sincera e demoníaca que caracteriza o legítimo artista das sombras. É em Theophile Gautier que pela primeira vez nos parece encontrar o autêntico senso francês do mundo irreal, e aqui se manifesta um mistério transcendente que, posto não empregado de modo contínuo, é reconhecível como genuíno e ao mesmo tempo profundo. Contos como *Avatar*, *O Pé da Múmia* e *Clarimonde* deixam vislumbrar paisagens proibidas que fascinam, tantalizam e por vezes horrorizam; ao passo que as visões egípcias evocadas em *Uma Noite de Cleópatra* são de um raro poder de penetração e expressão. Gautier captou a alma mais recôndita do Egito milenar, com sua vida misteriosa e sua arquitetura ciclópica, e exprimiu da forma mais cabal o horror do seu mundo inferior de catacumbas, onde até o fim dos tempos milhões de rígidos cadáveres embalsamados estarão fitando a escuridão com olhos vítreos, à espera de um chamado assustador e indescritível. Gustave Flaubert continuou brilhantemente a tradição de Gautier em orgias de fantasia poética como *A Tentação de Santo Antônio*, e não fosse por um forte viés de realismo poderia ter sido um arquitecelão de tapeçarias de terror. Mais adiante vemos a corrente dividir-se, produzindo excêntricos poetas e fantasistas das escolas simbolista e decadente cujos interesses no campo do inusitado mais se centram nas aberrações do instinto e do pensamento humanos que no propriamente sobrenatural, e sutis contadores de histórias cujos arrepios derivam mais diretamente das fontes tenebrosas da irrealidade do universo. Da primeira classe dos “artistas do pecado”, o insigne poeta Baudelaire, grandemente influenciado por Poe, é o protótipo supremo; e o romancista psicológico Joris-Karl Huysmans, um autêntico filho da década de 1890, é a um tempo a síntese e o final. A segunda classe, puramente narrativa, é continuada por Pros-

per Merimée, cuja *Vênus de Ille* apresenta em prosa sóbria e convincente o mesmo antigo tema da noiva-estátua que Thomas Moore modelou em forma de balada em *O Anel*.

Os contos de horror do vigoroso e cínico Guy de Maupassant, escritos quando a loucura final aos poucos o acometeu, apresentam individualidades próprias, sendo antes extravasamentos mórbidos de uma inteligência realista num estado patológico do que os saudáveis produtos imaginativos de uma visão naturalmente propensa à fantasia e sensível às ilusões normais do invisível. Não obstante, são de extremo interesse e pungência, sugerindo com tremenda força a iminência de inomináveis terrores e os implacáveis tormentos infligidos a um homem malfadado por representantes odiosos e ameaçadores da treva exterior. Dessas histórias, *O Horla* é geralmente tido como a obra-prima. Relatando a chegada à França de um ser invisível que vive de água e leite, governa a mente das pessoas e parece ser a vanguarda de uma horda de organismos extraterrenos vindos ao mundo para subjugar e destruir a humanidade, essa narrativa tensa é talvez inigualada em seu distrito específico, não obstante deva a um conto do americano Fitz-James O'Brien pormenores descritivos da presença do monstro invisível. Outras criações impressionantemente tétricas de Maupassant são *Quem Sabe?*, *O Espectro*, *Ele*, *O Diário de um Louco*, *O Lobo Branco*, *No Rio* e os arrepiantes versos intitulados *Horror*.

A parceria Erckmann-Chatriam enriqueceu a literatura francesa com várias fantasias espectrais como *O Homem-Lobo*, em que uma maldição transmitida opera para consumir-se no ambiente de um castelo gótico tradicional. O poder que tinham de criar uma atmosfera sepulcral de meia-noite era tremendo, apesar de uma tendência para usar explicações naturais e maravilhas científicas; e poucos contos contêm horror maior que *O Olho Invisível*, em que uma

megeira malvada provoca alucinações hipnóticas noturnas que induzem sucessivos ocupantes de um certo quarto de estalagem a enforcar-se numa trave do teto. *A Orelha da Coruja* e *As Águas da Morte* são repletas de angustiante mistério, a segunda incorporando o conhecido tema da aranha gigante tão amiúde explorado pelos ficcionistas de terror. Villiers de l'Isle Adam seguiu igualmente a escola macabra: sua *Tortura pela Esperança*, a história de um condenado à fogueira a quem permitem fugir para sofrer a aflição da recaptura, é tida por alguns como o conto mais excruciante da literatura. Contudo, esse tipo não tanto pertence à tradição fantástica como forma uma categoria especial — o chamado *conto cruel*, em que o esporear das emoções é provocado por dramáticas tantalizações, frustrações e tormentos físicos atrozes. Quase inteiramente dedicado a esta forma é o escritor vivo Maurice Level, cujos episódios curtos tão bem se têm prestado à adaptação teatral nos espetáculos sensacionais do Grand Guignol. Aliás, o gênio francês propende mais naturalmente a esse realismo negro que à sugestão do insondável; este último processo, para pleno efeito e empatia em larga escala, requer o misticismo inerente ao espírito nórdico.

Um ramo florescente da literatura fantástica, posto que até recentemente muito pouco conhecido, é o dos judeus, que perdurou e prosperou em obscuridade à custa da sombria herança da magia, da literatura apocalíptica e a cabala orientais. A mente semita, como a céltica e a teutônica, parece possuir tendências místicas marcadas; e a abundância da tradição de horror que sobrevive oculta nos guetos e nas sinagogas é provavelmente bem maior do que em geral se imagina. A cabala, tão predominante durante a Idade Média, é um sistema de filosofia que explica o universo como emanções da Divindade, e envolve a existência de estranhos reinos espirituais e de seres distintos do mundo visível,

que é possível ver de relance por via de certos encantamentos secretos. Seu ritual está ligado a interpretações transcendentais do Velho Testamento, e atribui um sentido esotérico a cada letra do alfabeto hebraico — circunstância que emprestou a esses caracteres uma espécie de poder e fascínio espectral nas obras populares de magia. O folclore judaico conservou grande parte do terror e do mistério do passado, e quando estudado de modo mais completo é provável que venha a exercer considerável influência na literatura do sobrenatural. Até aqui os melhores exemplos do seu uso literário são o romance alemão *O Golem*, de Gustav Meyrink, e o drama *O Dybbuk*, de um autor judeu que usa o pseudônimo de “Ansky”. O primeiro, com sugestões fantasmiais de prodígios e horrores quase palpáveis, é ambientado em Praga e descreve com singular maestria o velho gueto da cidade com suas lúgubres empenas pontiagudas. O título refere-se a um fabuloso gigante artificial supostamente criado e animado por rabinos medievais por meio de uma fórmula secreta. *O Dybbuk*, traduzido e encenado na América em 1925, e mais recentemente levado em forma de ópera, descreve com força excepcional a possessão de um corpo vivo pela alma maligna de um morto. Golems e Dybbuks são tipos fixos, e servem freqüentemente como ingredientes da tradição judaica mais recente.

7. Edgar Allan Poe

Na década de 1830 ocorreu uma aurora literária que afetou diretamente a história não apenas da narrativa fantástica, mas também a da ficção curta como um todo, e indiretamente modelou os rumos e o sucesso de uma grande escola estética européia. É uma alegria para nós americanos podermos afirmar essa aurora como nossa, pois deu-se na pessoa do nosso insigne e infeliz compatriota Edgar Allan Poe. A fama de Poe tem sofrido curiosas variações, e é hoje uma moda entre a “intelligentsia avançada” minimizar-lhe a importância quer como artista quer como influência; mas seria difícil para qualquer crítico maduro e refletido negar o valor da sua obra e o poder persuasivo da sua mente na inauguração de novas trilhas artísticas. É certo que o seu tipo de visão pode ter tido precursores, mais foi ele o primeiro a dar-se conta das suas possibilidades e de dar-lhes forma suprema e expressão sistemática. Também é verdade que subsequentemente outros escritores podem ter produzido contos isolados superiores aos dele; não obstante de-

vemos compreender que foi ele que lhes ensinou por exemplo e por lição a arte que eles, encontrando o caminho desbravado e o rumo demarcado, foram talvez capazes de levar mais longe. Sejam quais forem as suas limitações, Poe fez o que antes ninguém fizera ou poderia ter feito; e é a ele que devemos a moderna história de horror em seu estado final e acrisolado.

Antes de Poe a maioria dos autores de terror trabalhou quase sempre no escuro, sem a compreensão da base psicológica da sedução do horror, e tolhidos em maior ou menor grau pela conformidade a certas convenções literárias fúteis como o final feliz, a virtude premiada e em geral um didatismo moral oco, aceitação de padrões e valores populares, e empenho do autor em inserir suas próprias emoções na história e em tomar partido em favor dos defensores das idéias artificiais da maioria. Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que o papel da ficção criativa é simplesmente expressar e interpretar eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou o que provem — bons ou maus, agradáveis ou repugnantes, alegres ou deprimentes, com o autor desempenhando tão-somente a função de cronista vivaz e imparcial e não a de professor, simpatizante ou apologista. Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas como tema para o artista e, inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidiu ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer mas à dor, não ao crescimento mas à decadência, não à tranquilidade mas ao medo, e que fundamentalmente ou são contrários ou indiferentes, aos gostos e julgamentos expressos tradicionais da humanidade, e à saúde, sanidade e bem-estar geral normal da espécie.

Os espectros de Poe adquirem assim uma malignidade convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores, e estabelecem um novo padrão de realismo nos anais da literatura de horror. Além disso, o intento artístico e impessoal foi ajudado por uma atitude científica não muitas vezes vista antes dele; dessa forma Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que redobrou a força das suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios. Lançado o exemplo, outros autores naturalmente foram compelidos a conformar-se a ele para quando menos poderem competir; e com isso uma mudança definida passou a afetar a principal corrente da ficção macabra. Poe também fundou uma moda em consumado artesanato; e embora alguns dos seus trabalhos possam hoje parecer um tanto ingênuos e melodramáticos, sua influência pode ser a todo instante comprovada em coisas como a manutenção de um único tom e obtenção de um único efeito, com a redução rigorosa de incidentes àqueles que têm relação direta com o enredo e que irão figurar com relevo no clímax. Na verdade pode-se dizer que Poe inventou o conto em sua forma presente. Por outro lado, a elevação da morbidez, da perversão e da degenerescência ao nível de temas artisticamente expressíveis teve consequências de um alcance imenso; pois, avidamente assimilada, abonada e intensificada pelo seu eminente admirador francês Charles Pierre Baudelaire, tornou-se o núcleo dos principais movimentos estéticos na França, assim fazendo Poe de certo modo o pai dos decadentes e dos simbolistas.

Poeta e crítico, por natureza e por ingente esforço, lógico e filósofo por gosto e maneirismo, Poe não foi de modo algum imune a imperfeições e afetações. Sua pretensão de conhecimentos profundos e obscuros, suas desastradas incursões num empolado e factício pseudo-humor e suas explosões não raro cáusticas de preconceito crítico devem ser reconhecidas e perdoadas. Além e acima desses senões, e

reduzindo-os à insignificância, há uma visão consumada do terror que espreita à nossa volta e dentro de nós mesmos, do verme que rasteja e baba no abismo assustadoramente próximo. Desvendando cada pustulento horror da pantomima burlesca a que se dá o nome de existência, e do solene embuste a que se chama pensamento e sentimento, essa visão teve o poder de projetar-se em cristalizações e transfigurações de magia negra, até que na América estéril dos anos 30 e 40 floresceu um jardim de deslumbrantes cogumelos venenosos como nem as encostas inferiores de Saturno poderiam ostentar. Versos e contos sustentam igualmente a carga de terror cósmico. O corvo cujo bico nauseabundo traspassa o coração, os vampiros que tangem sinos de ferro em campanários pestilenciais, o túmulo de Ulalume na noite negra de outubro, as lúgubres torres e cúpulas sob o mar, a "região selvagem, ciméria, que se estende sublime além do Espaço — além do Tempo" — todas essas coisas e outras mais nos fitam maldosamente em meio a um matraquear insano no pesadelo efervescente da poesia. E na prosa escancara-se para nós a própria boca da caverna — aberrações inconcebíveis solertemente insinuadas criando um horrível meio-entendimento com palavras cuja inocuidade quase não podemos em dúvida até que a tensão entrecortada da voz cava de quem fala nos move a temer as suas implicações inomináveis; formas e presenças demoníacas em torpor mefítico até que despertadas por um momento alucinante num grito revelador que gargalha em súbita demência ou explode em ecos cataclísmicos inesquecíveis. Num relâmpado é-nos mostrado um Sabá de horror despojado de vestes decorosas — um espetáculo tanto mais monstruoso pelo engenho científico com que cada pormenor é arranjado e levado a uma clara relação com a aura sinistra que envolve a vida real.

Naturalmente os contos de Poe se enquadram em várias classes, umas contendo mais que outras uma essência mais pura do horror espiritual. As histórias de lógica e dedução, precursoras da moderna novela policial, não se classificam na ficção fantástica; outras, provavelmente influenciadas em

grau considerável por Hoffmann, apresentam uma extravagância que as relega ao terreno do grotesco. Um terceiro grupo trata da psicologia anormal e de monomania de um modo que expressa terror mas não transcendência. Contudo, um resíduo substancial representa a literatura do horror sobrenatural em sua forma mais aguda, e dá ao seu autor um lugar permanente e inexpugnável como deidade e fonte de toda a ficção diabólica moderna. Quem é capaz de esquecer o navio levantado na crista de um terrível vagalhão e suspenso à borda do rebojo em *Manuscrito Achado numa Garrafa* — as tétricas sugestões da sua incrível idade e monstruosa origem; a sinistra tripulação de velhos cegos, a sua espantosa carreira rumo ao sul singrando a todo o pano por entre os gelos da noite antártica, arrastado por uma corrente diabólica irresistível em direção a um vórtice de luz fantasmagórica que termina em fatal destruição?

E há o extraordinário *Mr. Valdemar*, mantido intato pelo poder do hipnotismo durante sete meses depois de morto, e emitindo sons desesperados um momento antes que a interrupção do transe o transforme numa "massa quase líquida de repulsiva, detestável putrescência". Na *Narrativa de Arthur Gordon Pym* os viajantes chegam a princípio a uma estranha região do Pólo Sul habitada por indígenas ferozes, onde nada é branco e onde grandes ravinas rochosas têm a forma de gigantescos hieróglifos egípcios que revelam terríveis mistérios primevos da terra; depois a um reino ainda mais singular onde tudo é branco e onde gigantes embuçados e aves de néveas plumas guardam uma prodigiosa cata-rata de névoa que de imensuráveis alturas celestes se despeja num tórrido mar de leite. *Metzengerstein* horroriza com suas malignas alusões a uma monstruosa metempsicose — o nobre louco que incendeia o estábulo do seu inimigo hereditário; o gigantesco cavalo desconhecido que sai do edifício em chamas depois que o seu dono perece dentro dele; a velha tapeçaria consumida que mostrava o enorme rocim do antepassado da vítima nas Cruzadas; o louco a cavalgar constante e furiosamente a grande montaria, e o seu medo e

ódio do animal; as nebulosas profecias que pairam sobre as casas em guerra; e finalmente o incêndio do palácio do louco e a morte nele do proprietário, transportado sem defesa para as chamas e pela grande escadaria acima montado na estranha besta. Em seguida a fumaça que sobe das ruínas toma a forma de um cavalo colossal. *O Homem da Multidão*, que fala de um homem que vagueia dia e noite para misturar-se às aglomerações humanas como se com medo de ficar sozinho, tem efeitos menos agitados, mas não encerra menos pavor cósmico. No espírito de Poe o terror estava sempre presente, e cada conto, poema ou diálogo filosófico revela uma ânsia de penetrar insondáveis abismos de treva, de transpassar o véu da morte e de reinar em fantasia como senhor dos mistérios terríveis do tempo e do espaço.

Algumas das narrativas de Poe possuem uma perfeição quase absoluta de forma artística que faz deles autênticos faróis no gênero do conto curto. Poe era capaz, quando queria, de dar à sua prosa um belo cunho poético, empregando o estilo arcaico e orientalizado de frases adornadas, repetições à feição bíblica e estribilhos recorrentes usados com tanto sucesso por mestres subseqüentes como Oscar Wilde e Lord Dunsany; e nos casos em que fez isso temos uma fantasia lírica quase narcótica na essência — um cortejo opiáceo de sonho em linguagem de sonho, com cada cor desnatural e cada imagem grotesca reproduzida numa sinfonia de sons correspondentes. *A Máscara da Morte Vermelha*, *Silêncio*, *Uma Fábula* e *Sombra*, *Uma Parábola* são seguramente poemas em todos os sentidos da palavra exceto o da métrica, e devem muito da sua força à cadência sonora e à figuração visual. Mas é em dois dos seus contos menos abertamente poéticos, *Ligéia* e *A Queda da Casa de Usher* — especialmente este último — que se encontram as verdadeiras culminâncias de maestria pela qual Poe assume o seu lugar à testa dos miniaturistas ficcionais. Simples e lineares na trama, esses dois contos devem a sua suprema magia ao en-

genhoso desenvolvimento que se manifesta na escolha e colocação de cada ínfimo incidente. *Ligéia* é a história de uma primeira esposa de origem elevada e misteriosa, que depois de morta retorna mediante uma força de vontade preternatural para apossar-se do corpo da segunda esposa, chegando no último momento a imprimir o seu aspecto físico ao cadáver temporariamente reanimado da vítima. Apesar de um nada de prolixidade e de desequilíbrio, a narrativa alcança com implacável força um clímax aterrador. *Usher*, cuja superioridade em detalhe e proporções é marcante, insinua de maneira arrepiante uma vida obscura em coisas inorgânicas, e apresenta uma tríade de entidades anormalmente ligadas ao final de uma longa e retirada história de família — um irmão, sua irmã gêmea e a casa incrivelmente antiga, todos partilhando uma única alma e encontrando uma dissolução comum na mesma hora.

Essas concepções estúrdias, tão ineptas em mãos incompetentes, tornam-se sob a magia de Poe terrores vivos e convincentes a assombrar-nos as noites; e isso porque o autor compreendia tão perfeitamente o exato mecanismo e fisiologia do pavor e da estranheza — os detalhes básicos a acentuar, as incongruências e excentricidades a selecionar como preliminares ou concomitâncias do horror, os incidentes e alusões a adiantar inocentemente como símbolos ou prefigurações de cada etapa principal em direção ao desenlace pavoroso os perfeitos ajustes de força cumulativa e o infalível rigor na ligação entre as partes que resulta na impecável unidade em todo o correr da história e no estrondoso impacto de instante do clímax, as delicadas nuances de valor cênico e paisagístico a estabelecer para criar e sustentar o clima desejado e dar vida à ilusão pretendida — princípios como esses e dúzias de outros menos evidentes, por demais imponderáveis para serem descritos ou mesmo plenamente compreendidos por qualquer comentarista vulgar. Melodrama e ingenuidade pode ser que haja — sabe-se de um

francês exigente que não suportava ler Poe senão na tradução refinada e galicamente adoçada de Baudelaire — mas os traços dessas qualidades são sobejamente suplantados por um potente e inato senso do espectral, do mórbido e do horrível que jorrava de cada uma das células da mente criativa do artista e selava a sua obra macabra com a marca inapagável do supremo gênio. Os contos fantásticos de Poe estão vivos como poucos outros podem ter a esperança de permanecer.

Como a maioria dos fantasistas, Poe distingue-se mais nos incidentes e efeitos narrativos em geral que na composição de personagens. Seu protagonista típico é quase sempre um cavalheiro de família antiga e condição abastada, taciturno, bem-parecido, orgulhoso, tristonho, intelectual, altamente sensível, caprichoso, introspectivo, solitário e às vezes meio louco; geralmente versado em ciências estranhas e torvamente empenhado em desvendar os segredos proibidos do universo. À parte um nome antissonante, esse personagem pouco tem a ver com a novela gótica dos primeiros tempos; pois evidentemente não é nem o desenxabido herói nem o diabólico vilão do romance radcliffiano ou ludoviciano. * Indiretamente, porém, tem de fato uma espécie de vínculo genealógico, já que os seus atributos melancólicos, ambiciosos e anti-sociais sabem fortemente ao típico herói byroniano, que por sua vez é certamente um descendente dos Manfredos, Montonis e Ambrosios góticos. Qualidades mais particulares parecem ter origem na psicologia do próprio Poe, que sem dúvida era portador de muito da tristeza, sensibilidade, aspiração arrebatada, isolamento e fantasia extravagante que atribui às suas solitárias e orgulhosas vítimas do Fado.

*Referência a M. G. Lewis. — E.F.B.

8. A Tradição Fantástica na América do Norte

O público para quem Poe escrevia, embora de modo geral não apreciasse a sua arte, não era em absoluto desajeitado aos horrores de que ele tratava. A América do Norte, além de herdar o folclore mítico europeu, tinha um fundo adicional de associações fantásticas de onde sacar; assim, lendas espectrais já eram reconhecidas como um tema fértil de literatura. Charles Brockden Brown granjeara uma fenomenal celebridade com seus romances radcliffianos, e o tratamento mais leve dado por Washington Irving a temas irrealis rapidamente tornara-se clássico. Esse fundo adicional originou-se, como apontou Paul Elmer More, dos pronunciados interesses espirituais e teológicos dos primeiros colonizadores e da natureza agreste e misteriosa da paisagem em que se embrenharam. As florestas virgens vastas e sombrias em cuja penumbra perpétua todos os terrores podiam emboscar-se; as hordas de indígenas de pele acobreada cujas caras saturninas e costumes violentos sugeriam fortemente traços de origem infernal; a rédea solta dada, sob a influên-

cia da teocracia puritana, a toda a espécie de conceitos respeitantes à relação do homem com o severo e vingativo Deus dos calvinistas e com o sulfúreo Adversário desse Deus, sobre o qual tanto se vociferava no púlpito aos domingos; e a introspecção mórbida engendrada por uma vida sertaneja vazia de diversões normais e de humor recreativo, assediada por imposições de auto-exame teológico, exortada a uma repressão moral desnatural, e constituindo sobretudo uma mera e implacável luta por sobrevivência — tudo isso conspirou para gerar um ambiente em que os cochichos temerosos de sinistras avós eram ouvidos bem além do canto da lareira, e em que histórias de feitiçaria e de incríveis maldades secretas perduraram por ainda muito tempo depois dos dias negros do pesadelo de Salem.

Poe representa a mais nova, a mais desiludida e a mais tecnicamente acabada das escolas fantásticas que brotaram desse meio de cultura favorável. Uma outra escola — a tradição de valores morais, descrição amena e fantasia mansa e pachorrenta com toques de extravagância — foi representada por outra famosa, incompreendida e solitária figura das letras americanas — o tímido e sensível Nathaniel Hawthorne, filho da vetusta Salem e bisneto de um dos mais sanguinários dos velhos juizes de bruxas. Em Hawthorne nada há da violência, da ousadia, do colorido forte, do agudo senso dramático, da malignidade cósmica e da maestria indivisa e impessoal de Poe. Ao invés, temos aqui uma alma delicada, refreada pelo puritanismo da Nova Inglaterra dos primeiros tempos; sombria e tristonha, desgostosa de um mundo amoral que por toda a parte transcende os padrões convencionais julgados pelos nossos ancestrais como representando a lei divina imutável. O mal, uma força muito real para Hawthorne, surge de todos os lados como um inimigo traiçoeiro e triunfante; e o mundo visível torna-se em sua fantasia um teatro de infinita tragédia e aflição, com influên-

cias ocultas semi-existentes pairando sobre ele e o permeando, batalhando por supremacia e modelando os destinos dos infelizes mortais que são os seus vaidosos e iludidos habitantes. A herança do misticismo americano foi sua em grau extremo, e ele via uma lúgubre hoste de vagos espectros por trás dos fenômenos comuns da vida; mas não era suficientemente desprendido para dar valor a impressões, sensações e belezas narrativas por si mesmas. Tinha de urdir a sua fantasia em alguma tessitura mansamente melancólica de cunho didático ou alegórico, em que o seu cinismo docilmente resignado pudesse apresentar com avaliação moral ingênua a maldade da espécie humana, que não podia deixar de estimar e lamentar embora enxergando a sua hipocrisia. Assim, em Hawthorne o horror sobrenatural nunca é o objeto primário, embora os seus impulsos sejam tão fundamentalmente entranhados em sua personalidade que ele não pode abster-se de segui-los com a força do gênio quando recorre ao mundo irreal para ilustrar o sermão reflexivo que intenta pregar.

As menções ao fantástico em Hawthorne, sempre leves, fugidias e contidas, podem ser encontradas ao longo de toda a sua obra. O estado de espírito que as produziu encontrou deleitável vazão no reconto teutonizado de mitos clássicos infantis contidos em *Um Livro de Maravilhas* e *Contos da Floresta Emaranhada*, e outras vezes exerceu-se imprimindo uma certa irrealidade e intangível magia ou malevolência em eventos não apresentados como definidamente sobrenaturais, por exemplo no enredo macabro do romance póstumo *O Segredo do Dr. Grimshawe*, que reveste de uma singular repugnância uma casa que até hoje existe em Salem, contígua ao velho cemitério da Rua Charter. Em *O Fauno de Mármore*, cujo entrecho foi ambientado numa villa italiana com fama de mal-assombrada, um fundo lôbrego de genuíno mistério e fantasia palpita um passo além

da visão do leitor comum; e laivos de sangue fabuloso em veias mortais insinuam-se no curso de um romance que não pode impedir-se de ser interessante apesar da persistente obsessão de alegoria moral, propaganda antipapista e um moralismo puritano que levou D. H. Lawrence a expressar o impulso de tratar o autor de um modo extremamente indecoroso. *Septimius Felton*, novela póstuma cuja idéia deveria ter sido aprimorada e incorporada ao inacabado *Romance de Dolliver*, alude ao Elixir da Longa Vida de maneira mais ou menos apta; e as notas para um conto nunca escrito que se chamaria *A Pegada Ancestral* mostram o que Hawthorne teria feito com um tratamento intensivo de uma velha lenda inglesa — a de uma antiga linhagem maldita cujos membros deixavam pegadas de sangue ao caminhar — por sinal mencionada em *Septimius Felton* e em *O Segredo do Dr. Grimshave*.

Vários dos contos mais curtos de Hawthorne exibem visos de horror, seja na atmosfera ou na ação, em grau considerável. *O Retrato de Edward Randolph*, em *Lendas da Casa da Província*, tem seus momentos diabólicos. *O Véu negro do Ministro* (baseado num fato real) e *O Convidado Ambicioso* sugerem bem mais do que dizem, e *Ethan Brand* — fragmento de um trabalho mais longo que ficou incompleto — atinge verdadeiras culminâncias de pavor cósmico com sua vinheta de montanhas selváticas e desolados fornos de calcário acesos, e sua figuração do “pecador imperdoável” byraniano, cuja vida atribulada chega ao fim com uma horrível gargalhada ressoando na noite quando ele busca o descanso entre as chamas da fornalha. Algumas das notas de Hawthorne dão conta de histórias fantásticas que ele teria escrito se houvesse vivido mais tempo — entre elas um entrecho especialmente sugestivo referente a um misterioso forasteiro que de vez em quando aparece em reuniões populares e que por fim é seguido, quando então se descobre que

o lugar de onde ele vem e para onde vai é um túmulo muito antigo.

Mas, como peça artística acabada, dentre todo o material fantástico do nosso autor destaca-se o famoso e primorosamente elaborado romance *A Casa das Sete Torres*, em que o implacável cumprimento de uma maldição ancestral é desenvolvido com admirável força contra o fundo sinistro de uma casa muito antiga de Salem — uma daquelas denteadas construções góticas que constituíram as primeiras edificações regulares das cidades costeiras da Nova Inglaterra, e que cederam lugar depois do século XVII aos espécimes mais familiares do clássico georgiano ou de telhado de mansardas hoje conhecido como “coloniais”. Dessas velhas casas góticas guarnecidas de torreões talvez menos de uma dúzia possam ser vistas hoje em todos os Estados Unidos, mas uma delas, bem conhecida de Hawthorne, ainda está de pé na Turner Street em Salem, e é apontada com duvidosa autoridade como cena e inspiração do romance. Um edifício como esse, com suas cúspides espectrais, suas múltiplas chaminés, seu sobrado saliente, suas mísulas grotescas e suas gelosias de caixilhos em losango, é com efeito um objeto bem apropriado para evocar ecos sombrios, tipificando como o faz a soturna era puritana de horrores abafados e rumores de bruxedos que precedeu a beleza, racionalidade e arejamento do século XVIII. Hawthorne viu muitos deles em sua juventude, e conheceu histórias assombrosas ligadas a alguns. Ouviu também muitos boatos de uma maldição lançada sobre a sua própria família como consequência da severidade do seu bisavô como juiz de feiticeiros em 1692.

Desse cenário nasceu o conto imortal — a maior contribuição da Nova Inglaterra à literatura fantástica — e podemos sentir num instante a autenticidade da atmosfera que se nos apresenta. Horror furtivo e morbidez rondam o interior

das paredes enegrecidas pelo tempo, incrustadas de musgo e sombreadas por olmos da morada arcaica tão vividamente descrita, e nós compreendemos a torva malignidade do lugar quando ficamos sabendo que o seu construtor — o velho coronel Pyncheon — arrebatou a terra com atroz perversidade ao seu primitivo dono, Matthew Maule, que condenou à força como feiticeiro no ano do terror. Maule morreu amaldiçoando o velho Pyncheon — “Deus lhe dará sangue a beber” — e as águas do velho poço na terra apropriada tornam-se amargas. O filho de Maule, carpinteiro, consente em construir a grande casa torreada para o algoz triunfante do seu pai, mas o velho coronel morre de modo estranho no dia da inauguração. Seguem-se gerações de vicissitudes anormais, com boatos singulares sobre os poderes maléficos dos Maules, e por vezes fins terríveis vitimando os Pyncheons.

A malevolência opressiva do velho casarão — quase tão vivo quanto a casa de Usher de Poe, embora de maneira mais sutil — impregna a narração como um motivo recorrente impregna uma tragédia operística; e quando se chega à história principal, vêem-se os Pyncheons modernos numa deplorável condição de decadência. A pobre velha Hepzibah, excêntrica dama rebaixada; o infantil e infortunado Clifford, recém-libertado de uma prisão imerecida; o astuto e traçoeiro juiz Pyncheon, em tudo igual ao velho coronel — todas essas figuras são símbolos terríveis e combinam bem com a vegetação mirrada e as galinhas doentias do quintal. Chega a ser uma pena que o final seja bastante feliz, com a união da alegre Phoebe, prima e última descendente dos Pyncheons ao simpático jovem que se descobre ser o último dos Maules. Presumivelmente, o enlace põe fim à maldição. Hawthorne evita toda violência de linguagem ou de movimento e mantém suas implicações de terror em plano bem recuado; mas ocasionais relances servem amplamente para

sustentar o clima e redimir a obra de uma pura aridez alegórica. Episódios como o enfeitiçamento de Alice Pyncheon nos começos do século XVIII e a música espectral do seu cravo, que precede uma morte na família — esta uma variante de um tipo imemorial de mito ariano — ligam a ação diretamente ao sobrenatural; e o velório do velho juiz Pyncheon na antiga sala de visitas, com o lúgubre tiquetaque do seu relógio, é puro horror da espécie mais pungente e genuína. O modo como a morte do juiz é sutilmente sugerida pelos movimentos e chiados de um estranho gato do lado de fora da janela, muito antes de o leitor ou qualquer das personagens ter imaginado o fato, é um lance de gênio que o próprio Poe não teria suplantado. Depois o gato, sempre na mesma janela, fica a vigiar atentamente a noite e o dia seguinte, à espera de... alguma coisa. Ele é claramente o psicopompo da mitologia primitiva, oposto e adaptado com infinita perícia ao ambiente moderno.

Mas Hawthorne não deixou posteridade literária definida. Seu modo e atitude pertencia à época que se encerrou com ele, e foi o espírito de Poe — que tão clara e realisticamente entendeu a base natural da fascinação do horror e o correto mecanismo de criá-lo — que sobreviveu e floresceu. Entre os primeiros discípulos de Poe pode contar-se o brilhante jovem irlandês Fitz-James O'Brien (1828-1862), que se naturalizou americano e morreu honrosamente na Guerra da Secessão. Foi ele quem nos deu *O Que Foi Isso?*, o primeiro conto curto bem estruturado tendo como tema um ser tangível porém invisível, protótipo do *Horla* de Maupassant; e foi ele quem criou a inimitável *Lente de Diamante*, em que um jovem microscopista se apaixona por uma donzela de um mundo infinitesimal que descobriu numa gota de água. A morte prematura de O'Brien sem dúvida privou-nos de alguns contos magistrais de fantasia e terror, ainda que o

seu gênio não chegasse a ter a qualidade titânica que caracterizou Hawthorne e Poe.

Mais próximo da autêntica grandeza esteve o excêntrico e saturnino jornalista Ambrose Bierce, nascido em 1842, que também tomou parte na Guerra Civil mas sobreviveu para escrever algumas narrativas imortais e para desaparecer, em 1913, numa nuvem de mistério tão grande quanto qualquer das que evocou em seus pesadelos de ficção. Bierce foi satírico e panfletista de nota, mas a maior parte do renome que ganhou como artista deve-se aos seus contos sinistros e brutais, um bom número dos quais trata da Guerra Civil e forma a expressão mais vívida e realista que o conflito já recebeu na ficção. Praticamente todos os contos de Bierce são contos de horror; e conquanto muitos deles só tratam de horrores físicos e psicológicos restritos à Natureza, uma parcela apreciável admite a malignidade sobrenatural e constitui um elemento importante no acervo americano da literatura fantástica. Samuel Loveman, um poeta e crítico vivo que conheceu Bierce pessoalmente, sintetiza assim o gênio do grande “fazedor de sombras” no prefácio a uma coleção de algumas de suas cartas:

“Em Bierce a evocação do horror torna-se pela primeira vez não tanto a prescrição ou a prevenção de Poe e Maupassant, mas uma atmosfera definida e incrivelmente precisa. Palavras tão simples que poderiam levar-nos a atribuí-las às limitações de um escrevinhador assumem um horror diabólico, uma transfiguração nova e imprevista. Em Poe vemos nisso um *tour de force*, em Maupassant uma nervosa imposição do clímax torturado. Para Bierce, simples e sinceramente, o diabolismo encerrava em sua profundidade atormentada um meio legítimo e confiante para o fim. Mas em todos os casos insiste-se numa tácita confirmação com a natureza.

“Em *A Morte de Halpin Frayser*, flores, plantas e os galhos e folhas das árvores são postos como um elemento de

contraste com a malignidade extranatural. Não o dourado mundo costumeiro, mas um mundo impregnado do mistério do azul e da opressiva recalcitrância dos sonhos é o de Bierce. No entanto, curiosamente, a desumanidade não está de todo ausente.”

A “desumanidade” de que fala Loveman tem vazão numa espécie rara de comédia irônica e humor negro, e num como que deleite em imagens de maldade e frustração tantalizante. Essa característica é bem demonstrada por alguns dos subtítulos das suas histórias mais macabras como por exemplo “Nem sempre se come o que está na mesa”, descrevendo um cadáver exposto para uma investigação policial, ou “Mesmo nu um corpo pode estar em farrapos”, referindo-se a um morto horivelmente mutilado.

De modo geral, a obra de Bierce é um tanto irregular. Várias das suas histórias são evidentemente maquinais e pecam por um estilo rebuscado, de um artificialismo vulgar, derivado de modelos jornalísticos; mas a satânica malevolência que espreita em todas elas é inequívoca, e várias se destacam como marcos permanentes da literatura de horror americana. *A Morte de Halpin Frayser*, chamada por Frederic Taber Cooper de a mais diabólica história de horror da literatura anglo-saxônia, fala de um corpo sem alma que se esconde à noite numa floresta maldita e horivelmente sangrenta, e de um homem perseguido por memórias ancestrais que encontra a morte nas garras daquela que fora a sua mãe estremecida. *A Coisa Maldita*, muitas vezes transcrita em antologias populares, relata as maléficas devastações de uma entidade invisível que noite e dia anda a gingar e tropeçar nos morros e nas plantações de trigo. *O Ambiente Appropriado* evoca com simplicidade aparente mas singular sutileza um agudo senso do terror que pode residir na palavra escrita. Na história, um contista de horror, Colston, diz ao seu amigo Marsh: “Você é valente bastante para ler-me

num bonde, mas... numa casa abandonada... sozinho... na floresta... à noite! Há! Eu tenho aqui no bolso um manuscrito que haveria de matá-lo" Marsh lê o manuscrito no "ambiente apropriado" — e morre. *O Dedo Médio do Pé Direito* é mal-desenvolvido, mas tem um clímax poderoso. Um homem chamado Manton mata os dois filhos e a mulher, sendo que a esta faltava o dedo médio do pé direito. Dez anos depois, com a aparência muito mudada, volta à localidade; reconhecido sem saber, é provocado e desafiado para um duelo a facão no escuro, a ser travado na casa agora abandonada onde foi cometido o crime. Chegada a hora do duelo, pregam-lhe uma peça: ele é deixado sem adversário, fechado numa sala térrea escura como breu do casarão, que tem fama de mal-assombrado, com a espessa poeira de uma década cobrindo tudo. Nenhuma faca é puxada contra ele, pois a intenção é apenas pregar-lhe um susto em regra; mas no dia seguinte ele é encontrado encolhido a um canto com a fisionomia contorcida, morto de puro medo de uma coisa que viu. A única explicação à vista tem implicações terríveis: "Na poeira dos anos que cobria o chão numa camada espessa — partindo da porta de entrada e atravessando a peça em linha reta até uma jarda de distância do cadáver agachado de Manton — havia três linhas paralelas de pegadas — impressões leves mas nítidas de pés descalços, as de fora de crianças, as do meio de mulher. Do ponto aonde chegavam não retornavam: todas apontavam numa só direção." E, é claro, as marcas da mulher mostravam a falta do dedo médio do pé direito. *A Casa Assombrada*, narrado num ar sobriamente prosaico de verossimilhança jornalística, transmite sugestões terríveis de um mistério apavorante. Em 1858 uma família inteira de sete pessoas desaparece de repente inexplicavelmente de uma casa de fazenda no leste do Kentucky, deixando intatas todas as suas posses — móveis, roupas, mantimentos, cavalos, gado e escravos. Cerca

de um ano depois dois homens de alta posição são forçados por uma tempestade a procurar abrigo na casa abandonada; dentro, topam um estranho cômodo subterrâneo iluminado por uma luz esverdeada inexplicável e tendo uma porta de ferro que não se pode abrir por dentro. Ali estão os cadáveres decompostos de toda a família desaparecida; e quando um dos visitantes corre para abraçar o corpo que julga reconhecer, o outro é de tal modo assoberbado por um horrível fedor que acidentalmente tranca o companheiro na cripta e perde a consciência. Recobrando os sentidos depois de seis semanas, o sobrevivente não consegue mais achar o compartimento oculto; e durante a Guerra Civil a casa é incendiada. Do companheiro aprisionado nunca mais se tem notícia.

Raramente Bierce realiza as possibilidades atmosféricas dos seus temas tão vividamente quanto Poe; e grande parte da sua obra mostra um quê de ingenuidade, de aspereza vulgar ou do provincianismo da América primitiva, que contrasta bastante com os trabalhos de mestres do horror mais recentes. Não obstante, a autenticidade e inventividade dos seus toques de magia são sempre inegáveis, de forma que a sua grandeza não corre risco de eclipsar-se. No arranjo definitivo das suas obras coligidas, os contos fantásticos de Bierce aparecem principalmente em dois volumes: *Isso É Possível?* e *No Meio da Vida*. O primeiro, aliás, é quase todo dedicado ao sobrenatural.

Muito do que há de melhor na literatura de horror americana saiu de penas não especialmente consagradas a esse meio de expressão. Oliver Wendell Holmes no histórico *Elsie Venner* sugere com admirável sobriedade um elemento ofídico numa jovem mulher vítima de uma influência prenatal, e sustenta a atmosfera com toques paisagísticos de uma lucidez sutil. Em *A Volta do Parafuso* Henry James vence a sua inevitável ênfase e prolixidade suficientemente

bem para criar um clima realmente forte de malignidade sinistra, retratando a influência deletéria de dois criados perversos, Peter Quint e a governanta, Miss Jessel, depois de mortos, sobre um menino e uma menina que estiveram sob os seus cuidados. James é talvez por demais difuso, por demais refinado e untuoso, e por demais afeito a sutilezas de linguagem para realizar plenamente todo o horror selvagem e devastador das suas situações; mas apesar de tudo tem-se um raro crescendo de terror, que culmina com a morte do menino e que dá à noveleta um lugar permanente em sua classe específica.

F. Marion Crawford produziu diversos contos fantásticos de qualidade variável, hoje coligidos num volume intitulado *Fantasmas Errantes*. *O Sangue é a Vida* refere com vigor um caso de vampirismo nas redondezas de um velho castelo nos rochedos desolados da costa do sul da Itália. *Os Mortos Sorriem* versa sobre horrores de família numa velha mansão e num jazigo ancestral na Irlanda, e apresenta o *banshee* * com força considerável. No entanto, *O Leito de Cima* é a obra-prima de mistério de Crawford, e uma das mais espantosas histórias de horror de toda a literatura. Nessa narrativa, que fala de um camarote de navio assombrado por um suicida, detalhes como a spectral umidade salgada, a vigia estranhamente aberta e a pavorosa luta com o abantesma são tratados com incomparável maestria.

Muito genuíno, embora não isento da extravagância maneirista típica da década de 1890, é o traço de horror nos primeiros trabalhos de Robert W. Chambers, desde então famoso por produtos de uma qualidade muito diferente. *O Rei de Amarelo*, uma série de contos vagamente relacionados entre si, tendo como fundo um livro monstruoso e su-

*No folclore irlandês, espírito feminino cujos lamentos prenunciam uma morte na família. (N. do T.)

primido que traz a quem o lê loucura e tragédia espectral, realmente atinge notáveis culminâncias de pavor cósmico, apesar do interesse desigual e do cultivo um tanto banal e afetado da atmosfera de ateliê de artista francês popularizada pelo *Trilby* de Du Maurier. A narração mais forte é, talvez, *O Sinal Amarelo*, em que aparece um silencioso e sinistro guarda de cemitério com uma cara balofa que lembra um verme de sepultura. Um menino, descrevendo uma briga que teve com a criatura, treme e tem ânsias de náusea ao relatar certo detalhe. “Olhe, senhor, juro por Deus que quando eu bati nele ele me segurou os pulsos, senhor, e quando eu torci o punho dele, que era mole e esponjoso, um dedo dele saiu na minha mão.” Um artista que depois de vê-lo conta a outro um estranho sonho com um funeral noturno, se horroriza com a voz do guarda quando este se dirige a ele. O homem emite um som murmurante que enche a cabeça “como fumaça grossa e oleosa de uma cuba de derreter sebo ou um fedor nauseabundo de decomposição”. O que ele engrola é simplesmente: “Encontrou o sinal amarelo?”

Pouco tempo depois o ouvinte do sonho apresenta ao artista um talismã de ônix com estranhos hieróglifos que achou na rua; e encontrando, em circunstâncias singulares, o livro de horrores proibido, os dois ficam sabendo, entre outras coisas medonhas que nenhum mortal em seu juízo deveria conhecer, que o talismã vem a ser o tal Sinal Amarelo legado pelo culto maldito de Hastur, da primitiva Carcosa, de que trata o livro, e do qual uma lembrança diabólica procura se infiltrar latente e ominosa na mente subconsciente de todos os homens. Logo eles ouvem o estrépito do coche fúnebre enfeitado de plumas negras e guiado pelo flácido guarda de cara cadavérica. Na escuridão da noite ele entra na casa em busca do Sinal Amarelo, e todas as trancas e ferrolhos se desfazem ao seu toque. E quando pessoas acorrem atraídas por um grito que nenhuma garganta hu-

mana poderia emitir, encontram três formas no chão — duas mortas e uma agonizante. Um dos mortos está em estado adiantado de decomposição. É o guarda do cemitério, e o médico exclama: “Este homem deve estar morto há meses.” Vale observar que a maior parte dos nomes e alusões ligados a esse fantástico país de memórias primevas o autor tirou dos contos de Ambrose Bierce. Outras das primeiras obras de Chambers que ostentam o elemento inusitado e macabro são *O Fazedor de Luas* e *Em Busca do Desconhecido*. Não se pode deixar de lamentar que ele não tenha levado adiante uma vocação em que facilmente se teria tornado um mestre consagrado.

Material de horror de autêntica pujança pode ser encontrado na obra realista de Mary E. Wilkins, da Nova Inglaterra, cujo volume de contos *O Vento na Roseira* contém diversos trabalhos dignos de nota. Em *Sombras na Parede* é-nos descrita com habilidade consumada a reação de uma pacata família da Nova Inglaterra a uma espantosa tragédia; e a sombra desgarrada do irmão envenenado nos prepara adequadamente para o momento do clímax em que a sombra do assassino secreto, que se matou numa cidade vizinha, aparece de repente ao lado dela. Charlotte Perkins Gilman, em *O Papel de Parede Amarelo*, eleva-se a um plano clássico ao delinear com sutileza a demência que acomete uma mulher que ocupa um quarto medonhamente forrado de papel no qual uma louca tinha estado confinada.

Em *O Vale Morto* o eminente arquiteto e medievalista Ralph Adams Cram alcança um grau memoravelmente potente de vago horror regional através de sutilezas de atmosfera e descrição.

Nossa tradição espectral é levada ainda mais longe pelo talentoso e versátil Irvin S. Cobb, cujos trabalhos, tanto os primeiros como os mais recentes, contêm excelentes amostras de horror. *Cabeça-de-Peixe*, um dos primeiros, é efi-

cazmente pavoroso em sua descrição de afinidades inaturais entre um mestiço idiota e um estranho peixe de um lago isolado, que no final vinga a morte do seu parente bípede. Os últimos trabalhos de Cobb introduzem um possível elemento de ciência, como no caso de memória hereditária em que um homem moderno de origem negróide profere palavras de uma língua nativa africana quando atropelado por um trem em circunstâncias visuais e auditivas que recordam a mutilação de um seu antepassado negro por um rinoceronte um século antes.

Uma criação menos sutil e equilibrada mas mesmo assim bastante eficaz é o romance de Herbert S. Gorman, *O Lugar Chamado Dagon*, que conta a história sombria de um vilarejo do oeste do Massachusetts onde descendentes de refugada e subumana. Acaba por embrenhar-se nos matos e à noite uiva junto às janelas. Por fim encontram-no morto e dilacerado num matagal. Junto dele, o cadáver retalhado do cão. Um matou o outro. A atmosfera do romance é de grande força maligna, com muita atenção dada à casa do protagonista e aos seus sinistros moradores.

De alta estatura artística é o romance *A Câmara Escura* (1927), do falecido Leonard Cline. É a história de um homem que — com a ambição característica do herói-vilão gótico ou byrônico — se propõe desafiar a natureza e recapturar todos os momentos da vida passada pela estimulação anormal da memória. Para isso se vale de uma infinidade de notas, registros, retratos e objetos mnemônicos — e finalmente de odores, música e drogas exóticas. Por fim sua ambição vai além da sua vida pessoal e passa a buscar os negros abismos da memória *hereditária* — até mesmo as idades pré-humanas entre os charcos fumegantes do período carbonífero e as profundezas ainda mais inconcebíveis do tempo e existência primevas. Recorre a músicas cada vez mais enlouquecedoras e a drogas cada vez mais estranhas, e

por fim o seu grande cão passa a ter medo dele. Um cheiro animal mefítico o envolve, sua fisionomia torna-se estupidizados da bruxaria de Salem mantêm vivos os horrores mórbidos e depravados do Sabá Negro.

Casa Sinistra, de Leland Hall, tem toques de magnífica atmosfera mas é prejudicado por um romantismo um tanto medíocre.

Bastante notáveis a seu modo são algumas das concepções fantásticas do romancista e contista Edward Lucas White, a maior parte de cujos temas teve origem em sonhos reais. *O Canto da Sereia* tem uma aura muito convincente de mistério, e peças como *Lukundoo* e *O Focinho* suscitam apreensões mais aflitivas. White imprime em suas narrativas uma qualidade muito singular — uma forma oblíqua de magia com um gênero próprio de convicção.

Dos americanos mais jovens, nenhum fere a nota do horror cósmico tão bem como o poeta, pintor e ficcionista Clark Ashton Smith, cujos excêntricos escritos, desenhos, pinturas e contos fazem a delícia de apreciadores mais sensíveis. Smith adota como pano de fundo um universo de terror remoto e paralisante — selvas de flores irisadas e venenosas nas luas de Saturno, templos diabólicos e grotescos na Atlântida, na Lemúria e em mundos esquecidos mais antigos, e pântanos bafientos de cogumelos mortíferos em regiões espectrais situadas além dos confins da terra. Seu poema mais longo e mais ambicioso, *O Comedor de Haxixe*, é em versos pentâmetros brancos; e desafia visões incríveis e caóticas de caleidoscópicos pesadelos nos espaços siderais. Em desvairada extravagância demoníaca e fertilidade de invenção, Smith talvez não seja excedido por nenhum outro escritor morto ou vivo. Quem mais já contemplou essas visões luxuriantes, suntuosas e febrilmente deformadas de esferas infinitas e múltiplas dimensões e viveu para contar a história? Seus contos tratam vigorosamente de outras galá-

xias, outros mundos e dimensões, bem como de estranhos lugares e idades da terra. Ele fala de Hiperbóreos primevos e do seu amorfo deus negro Tsathoggua; do continente perdido Zothique e do fabuloso país de Averroigne, infestado de vampiros, na França medieval. Alguns dos melhores trabalhos de Smith podem ser encontrados na brochura intitulada *A Sombra Dupla e Outras Fantasia* (1933).

9. *A Tradição Fantástica nas Ilhas Britânicas*

A literatura britânica recente, além de incluir os três ou quatro maiores fantasistas do presente, é satisfatoriamente fértil no elemento sobrenatural. Rudyard Kipling abordou-o com frequência e, apesar dos seus indefectíveis maneirismos, tratou-o com indubitável maestria em contos como *O Jinriquixá Fantasma*, *A Melhor História do Mundo*, *A Recrudescência de Imray* e *A Marca da Fera*. Este último é especialmente aflitivo: as imagens do sacerdote leproso nu que mia como uma lontra, das manchas que aparecem no peito do homem que o sacerdote amaldiçoou, do crescente apetite carnívoro da vítima, do medo que os cavalos passam a mostrar dele, e da sua parcial metamorfose em leopardo, são coisas que dificilmente o leitor há de esquecer. A frustração final do sortilégio maligno não tira a força da história nem a validade do mistério.

Lafcadio Hearn, estranho, errante e exótico, afasta-se ainda mais do reino da realidade; e com suprema sensibilidade de poeta tece fantasias impossíveis a um cronista do

cotidiano. Seu *Fantastics*, escrito na América, contém passagens das mais tétricas de toda a literatura; e *Kwaidan*, escrito no Japão, cristaliza com incomparável maestria e sutileza as superstições e lendas sussurradas daquela cultura tão rica e pitoresca. O fascínio da linguagem de Hearn ainda mais se revela em algumas das suas traduções do francês, notadamente de Gautier e Flaubert. Sua versão da *Tentação de Santo Antônio* de Flaubert é um clássico de fantasia febril e turbulenta envolvida na sonoridade mágica da prosa.

Oscar Wilde faz jus igualmente a um lugar entre os novelistas do sobrenatural com alguns dos seus requintados contos de fadas e com o seu impressionante *Retrato de Dorian Gray*, em que durante muitos anos um retrato milagroso assume o encargo de envelhecer e corromper-se em lugar do seu original, que entrementes se afunda em todos os excessos do vício e do crime sem perder exteriormente a juventude, a beleza e o frescor. Há um clímax súbito e potente quando Dorian Gray, que por fim tornou-se assassino, tenta destruir o quadro cujas transformações são o testemunho da sua degeneração moral. Ele crava-lhe uma faca, e então ouve-se um grito horrível e um grande barulho; mas os criados que acorrem encontram-no em toda a sua beleza primitiva. "No chão jazia o cadáver de um homem trajado a rigor, com uma faca enterrada no peito. Tinha um rosto emaciado, encarquilhado e repulsivo. Só quando examinaram os anéis souberam quem ele era."

Matthew Phipps Shiel, autor de várias novelas e contos fantásticos, grotescos e aventureiros, alcança por vezes uma alta qualidade de magia horripilante. *Xelucha* é um fragmento morbidamente horrível, mas é ultrapassado pela indiscutível obra-prima de Shiel, *A Casa dos Sons*, exuberantemente escrita na "década amarela dos noventa" e refundida com mais descrição artística em princípios do século XX. Em sua forma final, a história merece um lugar entre as

maiores criações do gênero. Fala de uma ameaça horrível e arrepiante que se escoia ao longo de séculos numa ilha subártica ao largo da costa norueguesa, onde, em meio a furiosos vendavais e o incessante estrondo de ondas colossais e cataratas, um morto vingativo construiu uma tenebrosa morada do terror. Lembra vagamente, embora muito diferente, *A Queda da Casa de Usher* de Poe. No romance *A Nuvem Púrpura* Shiel descreve com tremenda força uma praga que vem do Ártico para destruir a humanidade, e que por algum tempo parece ter deixado no planeta um único habitante. As sensações do sobrevivente solitário à medida que ele se dá conta da situação e vagueia pelas cidades do mundo povoadas de mortos e repletas de tesouros como seu senhor absoluto são descritas com uma habilidade e maestria que quase se diria majestosa. Infelizmente, a segunda metade do livro, com seu elemento romântico convencional, resulta numa verdadeira decepção.

Mais conhecido que Shiel é o engenhoso Bram Stocker, criador de muitas concepções terríficas numa série de novelas cuja técnica precária lamentavelmente prejudica o efeito geral. *A Toca do Verme Branco*, que trata de uma gigantesca criatura primitiva que se oculta numa cripta de um velho castelo, estraga completamente uma idéia magnífica com um desenvolvimento quase infantil. *A Jóia de Sete Estrelas*, referindo uma estranha ressurreição egípcia, é escrita de maneira menos tosca. Mas a melhor de todas é o famoso *Drácula*, que se tornou quase o padrão moderno na exploração do medonho mito dos vampiros. O conde Drácula, um vampiro, habita um lúgubre castelo nos Cárpatos, mas depois migra para a Inglaterra com a intenção de povoar o país de vampiros como ele. As vicissitudes de um inglês no terrível reduto de Drácula e o malogro final do plano de dominação da monstruosa criatura são elementos que se unem para constituir um conto que hoje ocupa merecidamente um

lugar permanente nas letras inglesas. Drácula inspirou muitas histórias similares de horror sobrenatural, dentre as quais as melhores são talvez *O Besouro* de Richard Marsh, *A Estirpe da Rainha Bruxa* de Sax Rohmer (pseudônimo de Arthur Sarsfield Ward) e *A Porta do Irreal* de Gerald Biss. Esta última trata com bastante habilidade da velha superstição do lobisomem. Muito mais artístico e sutil, e contado com excepcional talento através das narrativas justapostas de várias personagens, é o romance *Porto Frio* de Francis Brett Young, em que uma velha mansão de estranha malignidade é soberbamente descrita. O irônico, maldoso e quase onipotente Humphrey Furnival tem reflexos do tipo Manfred-Montoni do antigo "vilão" gótico, mas escapa do clichê por muitas e inventivas originalidades. Somente a ligeira prolixidade de explicações no final, e o uso um tanto livre da adivinhação como fator de enredo, impedem que o trabalho avizinha a perfeição absoluta.

No romance *Floresta das Bruxas* John Buchan retrata com tremenda força a sobrevivência do demoníaco Sabá num rincão perdido da Escócia. A descrição da floresta escura com a pedra infernal e das terríveis visões cósmicas quando o horror é finalmente extirpado, compensam o custoso avanço através do desenvolvimento muito gradual da ação e da pletera de dialeto escocês. Alguns dos contos curtos de Buchan são também extremamente vívidos em suas sugestões espectrais, destacando-se *O Gnu Verde*, história de bruxaria africana, *O Vento no Pórtico*, com seu despertar de passados horrores britano-romanos, e *Skule Skerry*, com toques de horror subártico.

Clemence Housman, na noveleta *O Lobisomem*, atinge um alto grau de tensão macabra e cria até certo ponto uma atmosfera de autêntico folclore. Em *O Elixir da Longa Vida* Arthur Ransome consegue alguns excelentes efeitos aterroizantes, embora o enredo seja no geral simplório, e *A Coisa*

Intangível de H. B. Drake desperta visões estranhas e terríveis. *Lilith* de George Macdonald fascina por uma bizarria toda própria, sendo que a primeira e mais simples das duas versões é provavelmente a melhor.

Merecedor de menção destacada como artesão vigoroso, para quem um mundo místico invisível é sempre uma realidade próxima e vital, é o poeta Walter de la Mare, cuja poesia obsessiva e prosa requintada ostentam traços consistentes de uma visão estranha que penetra fundo nas esferas veladas da beleza e nas dimensões proibidas e terríveis da existência. No romance *A Volta* vemos a alma de um morto sair de sua sepultura depois de duzentos anos e entranhar-se no corpo dos vivos, de tal modo que até o rosto da vítima se transforma naquele que de há muito retornou ao pó. Dos contos curtos, de que há vários volumes, muitos são inesquecíveis pela maestria com que abordam as mais atrozes ramificações do medo e da feitiçaria: notadamente *A Tia de Seaton*, em que negreja um fundo pestilento de vampirismo maligno; *A Árvore*, que fala de uma horrível excrescência vegetal no quintal de um artista que não tem o que comer; *Do Fundo do Abismo*, em que fica por conta do leitor imaginar o que atenderá ao chamado de um marginal agonizante numa casa escura e solitária quando ele puxa a corda de um sino que sempre o apavorou no sótão da sua meninice povoada de terrores; *Um Recluso*, que sugere o que fez um hóspede casual sair correndo de uma casa no meio da noite; Mr. Kempe, que nos mostra um eremita louco em busca da alma humana, morando numa lúgubre falésia junto a uma velha capela abandonada; e *All-Hallows*, um vislumbre de forças demoníacas assediando uma solitária igreja medieval e milagrosamente restaurando a alvenaria carcomida. De la Mare não faz do medo o elemento exclusivo ou mesmo dominante da maioria das suas narrações; aparentemente se interessa mais nas sutilezas de caráter envolvidas. Às vezes

mergulha em pura fantasia extravagante do gênero de Barrie. Mas é um dos muito poucos para quem a irrealidade é uma presença viva e palpitante; e nessa qualidade é capaz de imprimir aos seus ocasionais estudos do pavor uma força sugestiva que só raros mestres chegam a alcançar. Seu poema *Os Ouvintes* reproduz no verso moderno o paroxismo do terror gótico.

Ultimamente o conto curto fantástico tem sido bem representado, e uma importante contribuição é a do versátil E. F. Benson, autor de *O Homem que Foi Longe Demais*, que nos sussurra ao ouvido a respeito de uma casa à borda de uma floresta lúrida e da marca do casco de Pã no peito de um morto. O livro de Benson *Visível e Invisível* compreende várias histórias de excepcional poder descritivo, notadamente *Negotium Perambulans*, cujo desenrolar revela um monstro anormal saído de um velho painel de igreja e que leva a cabo um ato de vingança milagrosa numa aldeia isolada da costa da Cornualha; e *O Pico do Horror*, em que um terrível sobrevivente semi-humano vagueia por cumes infreqüentados. *O Rosto*, em outra coleção, é mortalmente sugestivo com sua aura de implacável maldição. H. R. Wakefield, em suas coleções *Eles Voltam ao Anoitecer* e *Outros que Voltam*, consegue por vezes alcançar um forte grau de horror, apesar de um fastidioso ar de sofisticação. As histórias mais notáveis são *O Pavilhão Vermelho*, *Ele Vem e Ele Passa*, *E Ele Cantará*, *O Marco*, *Olhe para Cima*, *A Jaqueta do Cego* e uma história de um horror milenar oculto, *O Décimo Sétimo Buraco em Duncaster*. Já foram mencionadas as criações fantásticas de H. G. Wells e A. Conan Doyle. O primeiro, em *O Fantasma do Medo*, atinge um altíssimo nível, e todas as componentes de *Trinta Histórias Estranhas* têm fortes implicações sobrenaturais. Doyle algumas vezes fez soar uma forte nota espectral, como em *O Capitão da Estrela Polar*, narração de visagens árticas, e *Lote Número*

249, em que o tema da múmia rediviva é utilizado com talento acima do comum. Hugh Walpole, da mesma família do fundador da ficção gótica, abordou algumas vezes o inacreditável com ótimos resultados, sendo que o seu conto curto *Mrs. Lunt* é de molde a provocar intensas emoções. John Metcalfe, na coleção publicada com o nome de *A Perna Fumegante*, demonstra por vezes um raro grau de potência; o conto intitulado *As Terras Más* contém gradações de horror que sabem fortemente ao gênio. Mais extravagantes e inclinados à fantasia inócua e jovial de Sir J. M. Barrie são os contos de E. M. Forster, agrupados sob o título de *Analecto Celeste*. Somente um deles, que alude a uma visão fugaz de Pã com sua aura de terror, pode ser dado como encerrando o autêntico elemento de horror cósmico. Mrs. H. D. Everett, embora apegada a modelos antiquados e convencionais, atinge ocasionalmente notáveis eminências de terror espiritual em sua coleção de contos.* L. P. Hartley é digno de nota pelo seu conto incisivo e extremamente horrendo, *Um Visitante do Mundo Inferior*. As *Histórias Incríveis* de May Sinclair contém mais de “ocultismo” tradicional que do tratamento inventivo do medo que é a marca da maestria nesse campo, e tendem a centrar-se mais nas emoções humanas e em perquirições psicológicas que nos puros fenômenos de um cosmo inteiramente irreal. Cabe talvez notar aqui que os crentes do oculto são provavelmente menos aptos que os materialistas a delinear o espectral e o fantástico, já que para eles o mundo dos fantasmas é uma realidade tão comum que eles tendem a referir-se a ele com menos assombro, estranheza e força de expressão do que os que vêem nele uma violação estupenda e absoluta da ordem natural.

De qualidade estilística um tanto desigual, mas esporadicamente de enorme poder em sua sugestão de mundos es-

*A Máscara da Morte.

condidos e de seres que habitam além da face ordinária da vida, é a obra de William Hope Hodgson, hoje muito menos conhecido do que merecia. Em que pese uma tendência para concepções sentimentais convencionais do universo e da relação do homem com ele e com seus semelhantes, Hodgson talvez só perca para Algernon Blackwood em seu sério tratamento da irrealidade. Poucos o igualam no modo de sugerir a proximidade de forças obscuras e de monstruosas entidades assediadas através de insinuações perfunctórias e detalhes insignificantes, ou de comunicar sensações do espectral e do anormal em relação a lugares ou edifícios.

Os Barcos do Glen Carrig (1907) apresenta-nos uma variedade de prodígios malignos e de terras desconhecidas e malditas encontradas pelos sobreviventes de um naufrágio. A lúgubre ameaça das primeiras partes do livro é inexcedível, embora para o final ocorra um declínio no sentido do romance e da aventura comuns. Uma tentativa falha de reproduzir a prosa do século XVIII deprecia o efeito geral, mas a erudição náutica realmente profunda sempre demonstrada é um dado compensador.

A Casa da Fronteira (1908) — talvez a melhor de todas as criações de Hodgson — fala de uma casa isolada e temida na Irlanda, que se constitui em foco de medonhas forças do outro mundo e é sitiada por anomalias híbridas profanas que habitam um abismo oculto embaixo dela. As viagens do espírito do narrador através de incontáveis anos-luz de espaço cósmico e de ilimitados ciclos de eternidade, e de como ele assiste à destruição final do sistema solar, constituem algo de quase único na literatura corrente. E por toda a parte manifesta-se o poder do autor de sugerir vagos terrores emboscados no cenário natural. Não fossem alguns toques de sentimentalismo vulgar, o livro seria um clássico de primeira água.

*Os Piratas Fantasma*s (1909), considerado por Hodgson como perfazendo com as duas obras acima referidas uma tri-

logia, é uma poderosa narrativa de um navio condenado e mal-assombrado em sua última viagem, e dos terríveis demônios marinhos (de aspecto quase humano, provavelmente espíritos de antigos bucaneiros) que o perseguem e finalmente o arrastam para um destino ignorado. Com seu domínio de conhecimentos marítimos e sua hábil seleção de alusões e episódios insinuativos de horrores latentes na natureza, o livro alcança em certos pontos invejáveis culminâncias de vigor.

O País da Noite (1912) é uma narrativa extensa (538 páginas) do futuro remotíssimo da terra — bilhões e bilhões de anos no porvir, depois da morte do sol. Desenvolve-se de modo bastante desastrado, sob a forma de sonhos de um homem do século XVII, cuja mente se funde com sua própria encarnação futura; e é seriamente afetada por uma verbosidade cansativa, cheia de repetições, por um sentimentalismo romântico artificial e enjoativamente piegas, e por uma tentativa de linguagem arcaica ainda mais grotesca e absurda que a de *Glen Carrig*.

Descontadas todas essas falhas, ainda assim é uma das mais poderosas peças de imaginação macabra até hoje escritas. A imagem de um planeta morto, envolto em noite perpétua, com os remanescentes da raça humana concentrados numa enorme pirâmide metálica e acossados por desconhecidas e monstruosas forças híbridas das trevas, é algo que o leitor jamais esquecerá. Formas e entidades de uma espécie absolutamente inumana e inconcebível, que rondam no mundo negro, abandonado e inexplorado de fora da pirâmide, são *sugeridas e parcialmente* descritas com inefável potência; e as paisagens do país da noite com seus precipícios, ravinas e vulcanismo em extinção assumem na pena do autor um horror quase palpável.

No meio do livro a figura central se arrisca a deixar a pirâmide numa exploração através de reinos povoados de

abantesmas, não pisados pelo homem há milhões de anos, e em seu lento progresso, minuciosamente descrito dia a dia ao longo de incontáveis léguas de negrume imemorial, há um sentimento de alienação cósmica, mistério sufocante e expectativa angustiosa que não tem paralelo em todo o campo da literatura. O último quarto do livro se arrasta deploravelmente, mas não chega a destruir a tremenda força do conjunto.

O volume mais recente de Hodgson, *Carnacki, o Caçador de Fantasmas*, consiste de diversos contos bastante longos publicados vários anos antes em revistas. Em qualidade ele se coloca manifestamente muito aquém dos outros livros. Aqui encontramos uma figura estereotipada e mais ou menos convencional de “detetive infalível” — progênie de M. Dupin e Sherlock Holmes e parente próximo do John Silence de Algernon Blackwood — que se movimenta em cenários e eventos seriamente arruinados por uma atmosfera de “ocultismo” profissional. Mas alguns dos episódios são de um poder inegável, e deixam entrever o gênio peculiar característico do autor.

Naturalmente é impossível, num ligeiro esboço, arrolar todos os empregos clássicos modernos do elemento terror. Necessariamente o ingrediente entra em toda obra, seja em prosa ou verso, que trate da vida em geral; assim não nos surpreende encontrar uma parcela dele em escritores como o poeta Browning, cujo *Childe Roland Vindo ao Castelo Escuro* é impregnado de fúnebres presságios, ou como o romancista Joseph Conrad, que escreveu repetidamente sobre os sinistros mistérios do mar e o demoníaco poder impulsor do Destino influenciando as vidas de homens solitários e fanaticamente resolutos. É uma trilha de infinitas ramificações; mas devemos limitar-nos ao seu aparecimento em estado relativamente isento de mistura, em que determina e domina a obra de arte que a contém.

Um tanto apartado da corrente principal inglesa há o ramo fantástico da literatura irlandesa que ganhou evidência no Renascimento céltico do fim do século XIX e começo do XX. Lendas fádicas e fantasmais sempre tiveram grande destaque na Irlanda, e por mais de cem anos foram registradas por uma linhagem de fiéis transcritores e tradutores como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde — mãe de Oscar Wilde —, Douglas Hyde e W. B. Yeats. Traído à tona pelo movimento moderno, esse corpo de mitos foi cuidadosamente coligido e estudado, e os seus atributos salientes reproduzidos na obra de figuras mais recentes como Yeats, J. M. Synge, “A. E.”, Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens e seus confrades.

Embora no todo mais excentricamente fantástico que terrível, esse folclore e seus correlativos conscientemente artísticos contêm muitos componentes que se enquadram positivamente no domínio do terror cósmico. Histórias de sepultamentos em igrejas afundadas em lagos assombrados, lendas de *banshees* precursores de morte e de crianças trocadas por fadas, baladas de espectros e das “criaturas diabólicas dos Rathes” — todas têm seus cruciantes e explícitos calafrios, e marcam um elemento forte e distintivo na literatura do sobrenatural. Apesar do seu primitivismo grotesco e absoluta ingenuidade, há genuíno horror na classe de narrativas representada pela história de Teig O’Kane, que em castigo por sua vida desregrada era atormentado a noite inteira por um medonho cadáver que queria ser sepultado e o levava de um a outro cemitério enquanto em cada um deles os mortos se levantavam pavorosamente e recusavam conceder um pouso ao recém-vindo. Yeats, sem dúvida a maior figura da restauração irlandesa, se não o maior de todos os poetas, realizou coisas notáveis tanto em obras originais como na codificação de velhas lendas.

10. Os Mestres Modernos

Os melhores contos de horror de hoje, aproveitando a longa evolução do gênero, mostram uma naturalidade, uma convicção, um esmero artístico e uma intensidade de fascínio muito acima de comparação com quaisquer peças góticas de há um século ou mais atrás. Técnica, artesanato, experiência e conhecimento psicológico avançaram enormemente com o passar dos anos, de forma que grande parte dos textos mais antigos se afigura primária e artificial, somente redimida, quando é o caso, por um gênio que venceu sérias limitações. O tom de romance afetado e empolado, cheio de falsas motivações e investindo todo evento imaginável de um sentido contrafeito e de magia frivolamente abrangente, limita-se agora a faces mais leves e cômicas da ficção sobrenatural. Histórias fantásticas sérias ou se fazem realisticamente intensas por perfeita congruência e estrita conformidade com a Natureza salvo no aspecto mágico específico que o autor se permite, ou são cunhadas totalmente no reino da fantasia, com atmosfera inteligentemente adaptada à

visualização de um mundo refinadamente exótico de irrealdade, fora do espaço e do tempo, em que quase tudo pode acontecer desde que aconteça em verdadeiro acordo com certos tipos de imaginação e ilusão próprios do cérebro humano sensitivo. Pelo menos, esta é a tendência dominante; embora, é claro, muitos dos grandes autores contemporâneos resvalam ocasionalmente em assomos vulgares de romantismo imaturo, ou no jargão igualmente vazio e absurdo do “ocultismo” pseudocientífico, atualmente em uma de suas cíclicas recrudescências.

Dos criadores vivos do pavor cósmico elevado ao seu mais alto expoente artístico, dificilmente poderá citar-se algum que se iguale ao versátil Arthur Machen, autor de cerca de uma dúzia de composições longas e curtas em que os elementos de horror oculto e medo avassalante atingem uma substância e um realismo quase incomparáveis. Machen, polígrafo e dono de um pensamento requintadamente lírico e expressivo, talvez tenha aplicado um esforço mais consciente em suas picarescas *Crônicas de Clemendy*, em seus saborosos ensaios, em seus vívidos volumes autobiográficos, em suas traduções límpidas e vigorosas e, principalmente, em sua memorável epopéia da mente estética sensitiva *A Montanha dos Sonhos*, em que o jovem herói responde à magia do antigo ambiente galês que é o do próprio autor, e vive uma vida de sonho na cidade romana de Isca Silurum, hoje reduzida à aldeia repleta de relíquias de Caerleon-on-Usk. Mas não há dúvida que as pujantes peças de horror que ele produziu nos anos 90 e princípios dos 1900 não têm igual em sua classe e marcam uma época distinta da história dessa forma literária.

Com uma impressionável herança céltica ligada a vívidas lembranças juvenis das colinas agrestes, florestas seculares e míticas ruínas romanas da região rural de Gwent, Machen desenvolveu uma vida criativa da rara beleza, intensidade e

inspiração histórica. Absorveu o mistério medieval de bosques sombrios e velhos costumes, e é em tudo um campeão da Idade Média — na fé católica inclusive. Da mesma forma cedeu ao encanto da vida britano-romana que em certa época floresceu na sua região nativa; e vê uma estranha magia nos arraiais fortificados, nos pisos de mosaico, fragmentos de estátuas e outras coisas que falam do tempo em que o classicismo reinava e o latim era a língua do país. Um jovem poeta americano, Frank Belknap Long, resumiu bem os ricos dotes e a magia de expressão desse sonhador no soneto *Lendo Arthur Machen*:*

There is a glory in the autumn wood,
There ancient lanes of England wind and climb
Past wizard oaks and gorse and tangled thyme
To where a fort of mighty empire stood:
There is a glamour in the autumn sky;
The reddened clouds are writhing in the glow
Of some great fire, and there are glints below
Of tawny yellow where the embers die.
I wait, for he will show me, clear and cold,
High rais'd in splendour, sharp against the North,
The Roman eagles, and through mists of gold
The marching legions as they issue forth:
I wait, for I would share with him again
The ancient wisdom, and the ancient pain.

* Há uma glória na floresta de outono, / As velhas sendas da Inglaterra sobem tortuosas / Entre mágicos carvalhos, tojos e timos entrançados / Para onde se erguia um forte de imponente império: / Há um encantamento no céu de outono; / As nuvens avermelhadas se retorcem no clarão / De um grande incêndio, e embaixo há cintilações / Castanho-amareladas onde as brasas se extinguem. / Eu espero, pois ele vai mostrar-me, claras e frias. / Erguidas em esplendor, nítidas contra o norte. / As águias romanas, e através de névoas douradas / As legiões em marcha avançando: / Eu espero, pois quero partilhar com ele novamente / A antiga sabedoria, e a antiga dor.

Dos contos de horror de Machen o mais famoso é talvez *O Grande Deus Pã* (1894), que fala de uma singular e horrível experiência e dos seus desdobramentos. Uma moça, submetida a uma cirurgia das células do cérebro, passa a enxergar a enorme e monstruosa divindade da Natureza e em consequência transforma-se numa idiota e morre menos de um ano depois. Passados alguns anos uma criança estranha e sinistra, de aspecto estrangeiro, chamada Helen Vaughan, é acolhida por uma família de camponeses de Gales e passa a assombrar os matos de modo inexplicável. Um menino é levado à loucura ao ver alguém ou alguma coisa com ela, e uma menina encontra um fim terrível de maneira semelhante. Todo esse mistério é estranhamente interligado com as divindades rurais romanas do lugar, representadas em velhos fragmentos de esculturas. Transcorrem mais alguns anos, e uma mulher de estranha e exótica beleza aparece em sociedade, leva o marido à desgraça e à morte, faz um artista pintar medonhas cenas de Sabás de Bruxas, provoca uma epidemia de suicídios entre os homens que a conhecem e finalmente descobre-se que freqüenta os mais sórdidos antros de vício de Londres, onde até os crápulas mais empedernidos se escandalizam com as suas monstruosidades. Confrontando informações de pessoas que souberam dela em várias fases de sua carreira, apura-se que a mulher é a menina Helen Vaughan, filha — não de pai mortal — da moça que sofreu o experimento cerebral. Ela é filha nada menos que do demoníaco Pã, e por fim é morta em meio a horríveis transformações de forma envolvendo mudanças de sexo e uma degeneração que a reduz às mais primitivas manifestações do princípio da vida.

Mas o encanto do conto está na narração. É impossível descrever o crescente de suspense e o supremo horror que estua em cada parágrafo, sem seguir completamente a seqüência exata em que Machen vai aos poucos desvendando

os seus indícios e revelações. Inegavelmente há melodrama, e as coincidências são levadas a um extremo que, analisando, afigura-se absurdo; mas o feitiço maligno da história como um todo é tal que esses pormenores ficam esquecidos e o leitor sensível chega ao fim simplesmente com um arrepio aprobativo e a tendência de reproduzir as palavras de uma das personagens: “É incrível demais, monstruoso demais... Homem, se um caso como esse fosse possível, nosso mundo seria um pesadelo.”

Menos famosa e menos complexa na trama que *O Grande Deus Pã*, mas decididamente superior em atmosfera e valor artístico geral, é a crônica curiosa e vagamente inquietante intitulada *O Povo Branco*, cuja parte central se apresenta sob a forma do diário de uma menina cuja ama a instrui em algumas das tradições mágicas secretas e enlouquecedoras do espantoso culto da feitiçaria cujos ritos foram transmitidos através de muitas gerações de camponeses em toda a Europa ocidental, e cujos praticantes se esgueiravam à noite, um a um, para reunir-se em florestas escuras e lugares solitários para as medonhas orgias do Sabá. A narrativa de Machen, um primor de hábil escolha e sobriedade, acumula enorme força à medida que se desenrola num fluir de inocente tagarelice infantil, introduzindo alusões a estranhas “ninfas”, “Dols”, “voolas” “cerimônias brancas, verdes e vermelhas”, “letras Aklo”, “língua Chian”, “jogos Mao” e coisas que tais. Os ritos aprendidos pela ama da sua avó feiticeira são ensinados à criança quando esta tem três anos de idade, e as cândidas explicações dos perigosos segredos revestem-se de um terror oculto generosamente mesclado de ternura. Bruxedos malignos bem conhecidos dos antropólogos são descritos com juvenil ingenuidade, e finalmente há uma excursão numa tarde de inverno aos velhos montes galeses, descrita com uma riqueza de imaginação que empresta ao cenário selvagem uma aura redobra-

damente sobrenatural, fantástica e estranhamente tangível. Os detalhes da viagem são de uma extraordinária vividez e constituem para o crítico inteligente uma obra-prima de ficção macabra, com uma força quase ilimitada na insinuação de poderes malignos e aberrações cósmicas. Por fim a menina — agora com treze anos — defronta uma visão misteriosa e assombrosamente bela no coração de uma floresta escura e inacessível. No final o horror a empolga de um modo habilmente anunciado por um episódio do prólogo, mas ela se envenena a tempo. Como a mãe de Helen Vaughan em *O Grande Deus Pã*, ela viu a terrível divindade. Encontram-na morta na floresta ao lado do enigmático objeto que ela deparou: e esse objeto — uma estátua branca e luminosa de labor romano a respeito da qual campeavam sinistros rumores medievais — é freneticamente malhada e reduzida a pó pelos homens da busca.

Na novela em episódios, *Os Três Impostores*, obra cujo mérito como um todo é um tanto prejudicado por uma imitação do estilo empolado de Stevenson, há algumas narrativas que possivelmente representam o apogeu do talento de Machen como artífice do horror. Aqui encontramos em sua forma mais primorosa uma concepção fantástica que é a preferida do autor: a idéia de que sob os cômodos e rochas das agrestes montanhas de Gales habita aquela raça pigméia, primitiva e subterrânea cujos vestígios deram origem às nossas lendas populares de fadas, elfos e anões, e a cuja ação se atribuem ainda hoje certos desaparecimentos inexplicáveis e ocasionais substituições de crianças normais por estranhos “abortos”. Este tema recebe excelente tratamento no episódio *Novela do Sinete Negro*, em que um professor, tendo descoberto uma singular identidade entre certos caracteres inscritos em rochas calcárias de Gales e os existentes num sinete pré-histórico da Babilônia, se empenha numa série de pesquisas que o conduzem a coisas igno-

tas e terríveis. Uma enigmática passagem do geógrafo antigo Solinus, uma sucessão de misteriosos desaparecimentos nos confins inabitados de Gales, um filho idiota nascido de uma mãe campônia após um susto em que suas faculdades ficaram abaladas, tudo isso sugere ao professor uma pavorosa conexão e uma condição repugnante para quem preze e respeite a raça humana. Ele toma a seu serviço o rapaz idiota, que às vezes engrola sons incompreensíveis numa voz repulsivamente sibilante e é acometido de crises epiléticas. Certa vez, após um desses acessos na sala de estudo do professor, à noite, fazem-se sentir odores inquietantes e sinais de presenças sobrenaturais; pouco depois disso o professor deixa um grosso documento e parte para as montanhas encantadas com febril expectativa e um estranho terror no coração. Ele não volta nunca mais, mas ao pé de uma pedra num rincão selvagem são encontrados seu relógio, seu dinheiro e seu anel cosidos com fio de tripa num pergaminho que ostenta os mesmos estranhos caracteres do sinete babilônio e da rocha nas montanhas de Gales.

O volumoso documento explica o suficiente para suscitar as mais espantosas visões. Tendo reunido os indícios representados pelos sumiços de Gales, a inscrição na rocha, relatos de geógrafos antigos e o sinete negro, o professor Gregg chegou à conclusão de que uma raça diabólica de seres primitivos de imemorial antigüidade, outrora numerosa, ainda habita o interior das montanhas desertas de Gales. Novas investigações decifram a mensagem do sinete negro e provaram que o menino idiota, filho de algum pai mais terrível que a humanidade, é herdeiro de monstruosas memórias e possibilidades. Na noite fatídica, no gabinete de estudo, o professor invocou “a medonha transmutação das montanhas” com auxílio do sinete negro e despertou no idiota os horrores da sua infernal paternidade. “Viu seu corpo inchar como uma bexiga e o rosto escurecer...” Então os efeitos extre-

mos da invocação se manifestaram e o professor Gregg conheceu o frenesi total do terror cósmico em sua forma mais horripilante. Compreendeu os abismos tenebrosos de anormalidade que havia devassado e saiu para as montanhas bravias preparado e resignado. Queria encontrar o fantástico povo dos “homúnculos” — e o documento termina com uma observação racional: “Se desgraçadamente eu não voltar da minha expedição, não há necessidade de evocar aqui uma imagem da terribilidade da minha sina.”

Também em *Os Três Impostores* temos a *Novela do Pó Branco*, que se aproxima do auge absoluto do terror abominável. Francis Leicester, um jovem estudante de direito, sofrendo um esgotamento nervoso devido ao isolamento e ao excesso de estudo, faz uso de uma receita aviada por um velho farmacêutico não muito cuidadoso com o estado das suas drogas. A substância, vem-se a saber mais tarde, é um sal incomum que o tempo e as variações de temperatura transformaram acidentalmente em algo estranho e terrível: numa palavra, em nada menos que o *vinus sabbati* medieval, cujo consumo nas horríveis orgias do Sabá de Feiticeiros provocava incríveis metamorfoses e — se imprudentemente usado — levava a medonhas conseqüências. De nada sabendo, o jovem regularmente mistura o pó num copo de água depois das refeições; e a princípio parece obter bons resultados. Aos poucos, porém, sua disposição melhorada assume a forma de dissipação; ele passa muito tempo fora de casa e dá mostras de uma repulsiva transformação psicológica. Um dia uma estranha mancha lívida aparece em sua mão direita, e depois disso ele volta à sua reclusão, acabando por trancar-se no quarto e não admitir a entrada de nenhum membro da família. O médico faz-lhe uma visita e se retira horrorizado, declarando que nada mais pode fazer na casa. Duas semanas depois a irmã do paciente, passando do lado de fora, vê uma coisa monstruosa à janela do doente; e

os criados informam que a comida deixada junto à porta do quarto não mais está sendo tocada. Chamados à porta só tem como resposta um som de passos arrastados e o pedido, numa voz roufenha e gorgolejante, de ser deixado em paz. Por fim um fato horrível é comunicado por uma criada apavorada. No teto do quarto que fica embaixo do de Leicester surgiu uma mancha de um estranho fluido negro que, gotejando, formou uma poça viscosa e repelente na cama abaixo dela. O Dr. Haberdon, persuadido a voltar à casa, arromba a porta do rapaz e golpeia repetidamente com uma barra de ferro a monstruosa coisa semiviva que ali encontra. É uma massa escura e putrefeita, fervilhando em corrupção e meio decomposta, nem líquida nem sólida, mas derretendo e mudando de forma. Pontos acesos como olhos brilham no meio dela e, antes de ser liquidada, ela tenta levantar o que poderia ter sido um braço. Pouco tempo depois o médico, incapaz de suportar a lembrança do que viu, morre no mar quando a caminho de uma vida nova na América.

Machen retorna aos demoníacos “homúnculos” em *A Mão Vermelha* e *A Pirâmide Brilhante*; e em *O Terror* trata com patente maestria e efeito do repúdio pelo homem moderno da espiritualidade nos animais do mundo, que assim são levados a questionar-lhe a supremacia e a unir-se para exterminá-lo. De extrema sutileza, e passando do simples horror ao verdadeiro misticismo é *O Grande Retorno*, uma história do Graal, também um produto da época da guerra. Por demais conhecido para precisar de descrição aqui é o conto *Os Arqueiros*, que, tomado por história verdadeira, deu origem à lenda muito difundida dos “Anjos de Mons” — fantasmas dos velhos arqueiros ingleses de Greyc e Agincourt que combateram em 1914 ao lado das fileiras castigadas dos gloriosos “Velhos Desprezíveis” da Inglaterra.

Menos intenso que Machen ao delinear os extremos do pavor, mas infinitamente mais ligado à idéia de um mundo irreal fluindo no nosso é o inspirado e prolífico Algernon Blackwood, em cuja obra volumosa e desigual podem-se encontrar alguns dos melhores exemplos de literatura fantástica da época atual ou de qualquer outra. A qualidade do gênio de Blackwood não pode ser posta em dúvida; pois ninguém sequer chegou perto do talento, seriedade e minudente exatidão com que ele registra as sugestões de estranheza em objetos e experiências ordinárias, ou o discernimento preternatural com que ele constrói, detalhe por detalhe, as sensações e percepções que levam da realidade à existência ou à visão supranormal. Sem domínio notável da magia poética das simples palavras, é ele o mestre absoluto e indisputado da atmosfera espectral; e de um simples fragmento de insulsa descrição psicológica é capaz de evocar o que quase chega às dimensões de uma história. Melhor que qualquer outro ele compreende quão inteiramente certas mentes sensitivas habitam perpetuamente as fronteiras do sonho, e quão relativamente tênue é a distinção entre as imagens formadas a partir de objetos concretos e as que são excitadas pelo mecanismo da imaginação.

As obras menores de Blackwood são prejudicadas por vários defeitos como didatismo ético, insípidas extravagâncias ocasionais, a sensaboria do supernaturalismo benigno e um uso exagerado do jargão profissional do "ocultismo" moderno. Um senão das suas produções mais sérias é a extensão e prolixidade que resulta de um esforço excessivamente elaborado, comprometido pelo estilo um tanto árido e jornalístico, desprovido de magia, colorido e vitalidade intrínsecos, em visualizar com precisão sensações e gradações de sugestão extraterrena. Mas apesar de tudo isso as obras mestras de Blackwood alcançam um nível genuinamente clássico, e evocam como nenhuma outra peça literária um

sentimento assombrado e convicto da imanência de estranhas esferas espirituais.

A série quase interminável das obras de ficção de Blackwood inclui romances e contos curtos, estes às vezes independentes e às vezes seriados. O melhor de todos é sem dúvida *Os Salgueiros*, em que presenças demoníacas numa ilha desolada do Danúbio são horrivelmente pressentidas e reconhecidas por um par de viajantes ociosos. Aqui a arte e o comedimento da narração atingem um perfeito desenvolvimento, e uma impressão de pungência duradoura é produzida sem uma única passagem forçada e sem uma única nota falsa. Outra história notavelmente potente embora menos artisticamente acabada é *O Wendigo*, em que somos confrontados com horríveis indícios de um monstruoso demônio da floresta sobre o qual os lenhadores de North Woods cochicham à noite. A maneira como certas pegadas dão conta de certas coisas incríveis é positivamente um primor de artesanato. Em *Episódio numa Casa de Pensão* contemplamos presenças terríveis invocadas do espaço negro por um feiticeiro, e *O Ouvinte* fala de um medonho resíduo psíquico que ronda uma velha casa onde morreu um leproso. No volume intitulado *Aventuras Incríveis* estão alguns dos melhores contos que o autor compôs, levando a fantasia a ritos selvagens em montanhas noturnas, a aspectos secretos e terríveis emboscados por trás de cenários tranquilos, e a inacreditáveis subterrâneos de mistério sob as areias e pirâmides do Egito; tudo com uma seriedade sutil e refinada que convence onde um tratamento mais cru ou mais leviano apenas divertiria. Alguns desses relatos não chegam a ser histórias, mas estudos de impressões de passagem e fragmentos de sonhos parcialmente recordados. O enredo é sempre secundário; é a atmosfera que reina sem peias.

John Silence — Médico Extraordinário é um livro com cinco narrações encadeadas, através das quais um único

personagem segue o seu curso triunfante. Somente prejudicadas por traços da atmosfera convencional das novelas de detetive — pois o Dr. Silence é um desses gênios benévolos que empregam os seus dons superiores em ajudar semelhantes virtuosos em dificuldades — essas narrações contêm algumas das coisas que o autor produziu de melhor, criando uma ilusão ao mesmo tempo marcante e duradoura. O conto de abertura, *Uma Invasão Psíquica*, relata o que sucedeu a um escritor sensitivo numa casa que foi em certa época palco de atos malignos, e de como uma legião de demônios foi exorcizada. *Antigas Bruxarias*, talvez o melhor conto do livro, é um relato quase hipnoticamente vívido de uma velha cidade francesa onde outrora o diabólico Sabá era praticado por todos os habitantes em forma de gatos. Em *Nênese de Fogo* sinistros elementais são evocados pelo sangue recém-derramado, e *Adoração Secreta* fala de uma escola alemã onde o satanismo dominou e onde muito tempo depois persiste uma aura diabólica. *O Acampamento do Cão* é uma história de lobisomem, prejudicada por pregação moralista e “ocultismo” profissional.

Por demais sutis talvez para classificar-se como contos de horror, mas possivelmente mais verdadeiramente artísticos num sentido absoluto, são fantasias delicadas como *Jimbo* e *O Centauro*. Nessas novelas Blackwood faz um contato estreito e palpitante com a substância mais íntima do sonho, e transtorna seriamente as barreiras convencionais entre realidade e imaginação.

Insuperado no fascínio de uma prosa cristalina e cantante, e supremo na criação de um mundo deslumbrante e lango-roso de visões exóticas iridescentes, é Edward John Moreton Drax Plunkett, décimo oitavo barão Dunsany, cujos contos e pequenas peças formam um elemento quase sem paralelo em nossa literatura. Inventor de uma nova mitologia e urdidor de um surpreendente folclore, Lord Dunsany

dedica-se a um mundo estranho de fantástica beleza e se empenha em guerra perpétua contra a grosseria e fealdade da realidade diurna. Seu ponto de vista é o mais autenticamente cósmico de todos os sustentados na literatura de qualquer período. Tão sensível quanto Poe aos valores dramáticos e à significância de palavras e detalhes isolados, e retoricamente muito melhor equipado através de um estilo lírico simples baseado na prosa da Bíblia do Rei James, esse autor explora com tremenda eficácia quase todos os corpos de mitos e lendas compreendidos no círculo da cultura européia, produzindo um ciclo misto ou eclético de fantasia em que o colorido oriental, a forma helênica, a lugubridade teutônica e a melancolia céltica se fundem de modo tão soberbo que cada elemento sustenta e suplementa os demais sem sacrifício de uma perfeita congruência e homogeneidade. Na maioria dos casos as terras de Dunsany são fabulosas — “além do Oriente”, ou “na borda do mundo”. Seu sistema de topônimos e antropônimos originais, com raízes tiradas de fontes clássicas, orientais e outras, é um prodígio de inventiva versátil e discernimento poético, haja vista exemplos como “Argimenes”, “Bethmoora”, “Poltarnees”, “Camorak”, “Ilurriel” e “Sardathrion”.

Beleza mais que terror é a tônica da obra de Dunsany. Ele adora o verde vivo do jade e das cúpulas de cobre e o delicado reflexo do poente nos minaretes de marfim de impossíveis cidades de sonho. Humor e ironia freqüentemente também se fazem presentes, introduzindo um leve cinismo e modificando o que de outra forma poderia apresentar uma intensidade ingênua. Todavia, como é inevitável num mestre da irreidade triunfante, há toques ocasionais de pavor cósmico que se enquadram bem na tradição autêntica. Dunsany gosta de insinuar astuta e engenhosamente coisas monstruosas e maldições incríveis, como as que se dão a entender num conto de fadas. Em *O Livro das Maravilhas* ou-

vimos falar de Hlo-Hlo, o gigantesco ídolo-aranha que nem sempre fica em casa; do que a Esfinge temia na floresta; de Slith, o ladrão que salta pela beirada do mundo ao ver acender-se uma certa luz e sabendo *quem* a acendeu; dos Gibbelins antropófagos, que habitam um castelo maldito e guardam um tesouro; dos Gnoles, que vivem na floresta e aos quais não é prudente roubar; da Cidade de Nunca, e dos olhos que espreitam nas Covas Inferiores; e de outras coisas tenebrosas. *Contos de um Sonhador* fala do mistério que faz todos os homens de Bethmoora saírem para o deserto; do enorme portão de Perdonaris, lavrado de uma *única peça* de marfim; e da viagem do velho marinheiro Bill, cujo capitão amaldiçoava a tripulação e aportava a ilhas de aspecto ameaçador recém-emersas do mar, com cabanas de colmo de estranhas janelas escuras.

Várias das peças curtas de Dunsany são repletas de medo spectral. Em *Os Deuses da Montanha* sete mendigos se disfarçam nos sete ídolos verdes de uma colina distante, e desfrutam conforto e honras numa cidade de adoradores até que corre a notícia de que *os verdadeiros ídolos não estão nos seus lugares costumeiros*. Eles são informados de um espetáculo muito estranho ao anoitecer — “pedras não deviam caminhar à noite” — e, sentados à espera de um grupo de dançarinos, notam que os passos que se aproximam são mais pesados do que deveriam ser os de bons dançarinos. Seguem-se vários incidentes e por fim os sacrílegos aventureiros são transformados em estátuas de jade pelas próprias estátuas ambulantes cuja santidade profanaram. Mas o enredo é o menor dos méritos dessa peça magistral. Os incidentes e desenvolvimentos são os de um mestre consumado, de forma que o todo constitui uma das contribuições mais importantes da época presente, não apenas para o drama como para a literatura em geral. *Uma Noite numa Estalagem* conta de quatro ladrões que roubaram um olho de

esmeralda de Klesh, um monstruoso deus hindu. Eles atraem ao seu quarto e liquidam os três sacerdotes vingativos que os perseguem, mas à noite Klesh vem buscar o seu olho; e, tendo-o recuperado, faz sair cada um dos gatunos para a escuridão e os castiga terrivelmente. Em *O Riso dos Deuses* há uma cidade condenada à borda de uma selva, e um fantasma tocador de alaúde que só é ouvido pelos que estão prestes a morrer (cf. o cravo de Alice na *Casa das Sete Torres* de Hawthorne); e *Os Inimigos da Rainha* reconta a anedota de Heródoto em que uma princesa vingativa convide os seus desafetos para um banquete subterrâneo e faz entrar a água do Nilo para afogá-los.

Mas nenhuma descrição pode dar mais que uma pálida idéia do encanto irradiante de Lord Dunsany. Suas cidades prismáticas e ritos inauditos são tocados de uma segurança que só a maestria pode engendrar, e nós vibramos com uma sensação de participação real nos seus mistérios secretos. Para os verdadeiramente imaginosos ele é um talismã e uma chave que destranca ricos depósitos de sonhos e memórias fragmentárias, de modo que não devemos ver nele apenas um poeta, mas um poeta que faz do leitor igualmente um poeta.

No polo de gênio oposto ao de Lord Dunsany, e dotado de um poder quase diabólico de evocar horror aos poucos a partir da trivialidade da vida cotidiana, é o douto Montague Rhodes James, diretor de Eton, antiquário respeitado e autoridade reconhecida em manuscritos medievais e história das catedrais. De há muito amigo de contar histórias de fantasmas em festas de fim de ano, o Dr. James tornou-se aos poucos um ficcionista fantástico de primeira ordem, e desenvolveu um estilo e um método distintivo capazes de servir de modelo a uma longa linhagem de discípulos.

A arte do Dr. James não é de modo algum accidental; no prefácio de uma de suas coleções ele formula três regras

muito judiciosas para a composição macabra. Uma história de fantasmas, acha ele, deve ter um cenário familiar na época moderna, para estar mais próxima da esfera de experiência do leitor. Além do mais, os fenômenos espectrais devem ser maléficos e não propícios; pois é o *medo* a emoção primária a ser suscitada. E finalmente, o jargão técnico do "ocultismo" ou pseudociência deve ser cuidadosamente evitado, para que o encanto da verossimilhança não se perca em pedantismo inconvincente.

Praticando o que prega, o Dr. James aborda os seus temas em tom despreocupado e não raro coloquial. Criando a ilusão de eventos corriqueiros, introduz os seus fenômenos anormais aos poucos e cautelosamente, a cada passo aliviados por toques de detalhes ordinários e prosaicos, e às vezes temperados por breves digressões eruditas. Cômico da estreita relação entre a irreabilidade presente e a tradição acumulada, ele geralmente aduz antecedentes históricos remotos dos seus incidentes, habilitando-se assim a utilizar com muita propriedade o seu vasto conhecimento do passado e o seu domínio pronto e convincente da linguagem e do colorido arcaicos. Um cenário favorito nas narrativas de James é alguma catedral secular, que o autor é capaz de descrever com a familiaridade e minudência de um especialista nesse campo.

Vinhetas humorísticas sutis e fragmentos de estudos de caráter de gênero realista são freqüentemente encontrados nos contos do Dr. James, e em suas mãos competentes servem para ampliar o efeito geral em vez de comprometê-lo, como esses mesmos recursos tenderiam a fazer com um artesão menos capaz. Inventando um novo tipo de fantasma, ele se aparta consideravelmente da tradição gótica convencional; pois enquanto os velhos fantasmas típicos eram pálidos e imponentes, e percebidos principalmente pelo sentido da visão, o fantasma de James é geralmente franzino, pe-

queno e cabeludo — uma abominação noturna lerda e diabólica, meio bicho e meio homem — e geralmente *apalpado* em vez de *visto*. Às vezes a compleição do espectro é ainda mais insólita: um rolo de flanela com olhos aracnóides, ou uma entidade invisível que se molda em roupa de cama e exibe uma *cara de lençol amassado*. Evidentemente o Dr. James possui um conhecimento inteligente e científico dos nervos e sentimentos humanos, e sabe exatamente como distribuir a descrição, imagens e sugestão sutil de modo a assegurar os melhores resultados junto aos seus leitores. É um artista do incidente e da composição mais que da atmosfera, e atinge as emoções mais vezes pelo intelecto que diretamente. Naturalmente, esse método, com as ocasionais ausências de um clímax definido, tem seus inconvenientes tanto quanto suas vantagens; e muitos sentirão falta da eletrizante tensão atmosférica que autores como Mahen têm o cuidado de construir com palavras e ambientes. Mas apenas alguns poucos contos são passíveis da acusação de tibieza. Em geral o lacônico desenrolar de eventos anormais em ordem apropriada é suficiente para produzir o desejado efeito de horror cumulativo.

Os contos de James estão contidos em quatro pequenas coleções, intituladas respectivamente *Histórias Fantasmais de um Antiquário*, *Mais Histórias Fantasmais de um Antiquário*, *Um Fantasma Magro* e *Outras Histórias e Aviso aos Curiosos*. Há também uma deliciosa fantasia juvenil, *Os Cinco Jarros*, que tem suas alusões espectrais. Dentre essa riqueza de material é difícil indicar um conto favorito ou especialmente típico, embora cada leitor tenha sem dúvida suas preferências, ditadas pelo seu temperamento.

O Conde Magnus é seguramente um dos melhores, formando uma verdadeira Golconda de suspense e sugestão. Mr. Wraxall é um viajante inglês dos meados do século

XIX, que se encontra na Suécia colhendo material para um livro. Tomandô-se de interesse pela antiga família dos De La Gardie, perto da aldeia de Raback, ele estuda os seus anais; e se deixa fascinar especialmente pelo construtor do solar existente, um certo conde Magnus, a respeito do qual correm histórias terríveis. O conde, que viveu em princípios do século XVII, era um senhor de terras impiedoso, famoso pela severidade com que tratava ladrões de caça e rendeiros desonestos. Os castigos cruéis que ele infligia eram proverbiais, e havia sinistros rumores de influências que sobreviveram até mesmo ao seu sepultamento no grande mausoléu por ele construído junto à igreja — como no caso de dois camponeses que uma noite foram caçar no seu couto, um século depois da sua morte. Ouviram-se gritos horríveis no mato, e perto da tumba de Magnus uma gargalhada inatural e um clangor metálico como o bater de uma grande porta. Na manhã seguinte o padre encontrou os dois homens; um louco e o outro morto, com a carne do rosto sugada dos ossos.

Mr. Wraxall ouve essas histórias e esbarra com referências menos divulgadas a uma Peregrinação Negra certa vez empreendida pelo conde, uma peregrinação a Chorazin na Palestina, uma das cidades denunciadas por Deus nas Escrituras, e na qual velhos sacerdotes disseram que nasceria o Anticristo. Ninguém se atreve a dizer o que foi essa Peregrinação Negra, ou que estranho ser ou coisa o conde trouxe de volta em sua companhia. Entrementes Mr. Wraxall está cada vez mais ansioso por explorar o mausoléu do conde Magnus, e finalmente consegue permissão para fazê-lo, em companhia do diácono. Ele encontra vários monumentos e três sarcófagos de cobre, um dos quais é o do conde. Em volta da borda deste há várias faixas de cenas gravadas, entre elas uma cena medonha e singular de uma perseguição — um homem aterrorizado perseguido através de uma floresta

por uma figura atarracada e imprecisa com um tentáculo de polvo, dirigida por um homem alto e embuçado postado num outeiro próximo. O sarcófago tem três grandes cadeados de aço, um dos quais se encontra aberto no chão, lembrando ao viajante a pancada metálica que ele ouviu na véspera ao passar pelo mausoléu desejando descuidadosamente ver o conde Magnus.

Com fascinação acrescida, e estando a chave acessível, Mr. Wraxall faz uma segunda visita, agora desacompanhado, ao mausoléu e encontra outro cadeado aberto. No dia seguinte, seu último em Raback, volta outra vez sozinho para despedir-se do conde de há muito defunto. Mais uma vez estranhamente impelido a expressar o desejo extravagante de um encontro com o nobre enterrado, ele vê com desassossego que resta apenas um dos cadeados no grande sarcófago. Enquanto ele olha, o último cadeado cai ruidosamente no chão e faz-se ouvir um som de dobradiças rangendo. A enorme tampa parece levantar-se muito devagar e Mr. Wraxall foge apavorado, sem voltar a trancar a porta do mausoléu.

Durante a sua volta à Inglaterra o viajante sente uma curiosa inquietação em relação aos outros passageiros na barca de canal em que percorre o primeiro trecho da viagem. Vultos encapotados deixam-no nervoso, e ele tem a impressão de ser vigiado e seguido. Das vinte e oito pessoas que ele conta, só vinte e seis aparecem para as refeições; e só dois ausentes são sempre um homem alto de capa e uma figura mais baixa embuçada. Completando a viagem por água em Harwich, Mr. Wraxall põe-se em franca fuga numa carruagem fechada, mas vê duas figuras embuçadas numa estrada transversal. Finalmente se hospeda numa casinha de aldeia e passa o tempo a escrever frenéticas anotações. No segundo dia é encontrado morto, e durante o inquérito sete jurados desmaiam à vista do corpo. A casa onde ele se hospe-

dou nunca mais é habitada, e quando demolida meio século mais tarde o seu manuscrito é encontrado num armário esquecido.

Em *O Tesouro do Abade Thomas* um antiquário inglês decifra uma mensagem em janelas pintadas do Renascimento e com isso descobre um tesouro secular de ouro num vão a meia altura de um poço no pátio de uma abadia alemã. Mas o astuto depositante tinha deixado um guardião do tesouro, e algo no poço escuro enrosca os braços no pescoço do pesquisador de tal modo que a busca é abandonada, e um clérigo é chamado. Depois disso, todas as noites o descobridor pressente uma presença furtiva e percebe um horrível cheiro de mofo junto à porta do seu quarto de hotel, até que finalmente o clérigo, à luz do dia, repõe a pedra na boca do nicho do tesouro — do qual alguma coisa saíra no escuro para vingar a violação do ouro do velho abade Thomas. Ao completar o trabalho o clérigo observa na borda do velho poço um curioso entalhe em feitio de sapo, com a epígrafe latina “*Depositum custodi — guarda o que te foi confiado*”.

Outros contos notáveis de James são *Os Bancos da Catedral de Barchester*, em que uma gravura grotesca curiosamente ganha vida para vingar o assassinato secreto e sutil de um velho deão pelo seu ambicioso sucessor; *Apito e Eu Vi-rei*, que fala do horror evocado por um estranho apito de metal encontrado nas ruínas de uma igreja medieval; e *Um Episódio da História das Catedrais*, em que a demolição de um púlpito revela uma antiga tumba habitada por um demônio que espalha terror e pestilência. Com toda a leveza do seu toque, o Dr. James evoca pavor e bestialidade em suas formas mais chocantes, e certamente se destaca como um dos poucos mestres realmente criativos na sua lúgubre especialidade.

A quem gosta de especular sobre o futuro, o conto de horror sobrenatural proporciona um campo interessante. Combatido pela crescente onda de laborioso realismo, frivolidade cínica e desilusão sofisticada, ele é no entanto encorajado por uma concomitante maré de misticismo, desenvolvido pela reação cansada de “ocultistas” e fundamentalistas religiosos contra a descoberta materialista e pelo estímulo de maravilha e fantasia que vem das visões amplificadas e das barreiras rompidas que nos oferece a ciência moderna com sua química intra-atômica, astrofísica avançada, doutrinas de relatividade e aprofundamento da biologia e do pensamento humano. No momento presente as forças favoráveis parecem levar certa vantagem; pois indubitavelmente há maior cordialidade para com textos fantásticos do que quando, trinta anos atrás, o melhor da obra de Arthur Machen caiu no terreno pétreo dos dogmáticos e arrogantes anos noventa. Ambrose Bierce, quase desconhecido em seu tempo, alcançou hoje um certo reconhecimento geral.

Entretanto, não se devem esperar mudanças surpreendentes numa ou noutra direção. Em qualquer caso continuará a existir um equilíbrio aproximado de tendências; e embora possamos esperar fundamente maior utilização de técnicas, não temos por que julgar que a posição geral do espectral na literatura venha a alterar-se. É um ramo estreito mas essencial da expressão humana, e como sempre atrairá principalmente uma audiência limitada dotada de uma sensibilidade especial. Qualquer obra-prima universal que venha a ser forjada no futuro a partir do sobrenatural ou do terror deverá a sua aceitação antes à excelência da sua confecção que à simpatia pelo tema. Ainda assim, quem afirmará que o tema negro é um empecilho positivo? Radiante de beleza, a Taça dos Ptolomeus foi talhada em ônix.

Índice Remissivo

- Abadia de Northanger, A*, 22
Acampamento do Cão, O, 96
Adam, Villiers de l'Isle, 44
Adoração Secreta, 96
Adriano, 10
Águas da Morte, As, 44
Aikin, Miss, 16
Ainsworth, William Harrison, 34
Aklo, letras, 89
Albertus Magnus, 9
Alciphron, 33
All-Hallows, 77
Alraune, 41
Analecto Celeste, O, 79
Anel, O, 13
"Anjos de Mons", 93
"Ansky", 45
Antigas Bruxarias, 96
Aparição de Mrs. Veal, A, 11
Apite e Eu Virei, 104
Apolônio de Tiana, 36
Aprendiz de Feiticeiro, O, 41
Apuleio, 10
Aranha, A, 41
Arqueiros, Os, 93
Arthur Mervyn, 19
Árvore, A, 77
Atlântida, 70
Austen, Jane, 22
Avatar, 42
Aventuras de Ferdinand, Conde Fathom, 12
Aventuras Incríveis, 95
Averoigne, 71
Aviso aos Curiosos, Um, 101
Balzac, Honoré de, 24, 41
Bancos da Catedral de Barchester, Os, 104
Barbauld, Mrs., 17

Barcos do Glen Carrig, Os, 80, 81
 Baring-Gould, 9
 Barrett, Francis, 31
 Barrie, J. M., 79
 Baudelaire, 24, 42, 49, 54
 Beckford, William, 29
 Benson, E. F., 78
Beowulf, 10
Besouro, O, 76
 Bethmoora, 97
 Bierce, Ambrose, 62-5, 68, 105
 Birkhead, Prof. Edith, 26
 Biss, Gerald, 76
 Blackwood, Algernon, 80, 82, 94-6
 Blake, William, 13
 Bronte, Emily, 37-8
 Brown, Charles Brockden, 19, 55
 Browning, Robert, 4, 82
Bruxa de Âmbar, A, 41
 bruxaria, 9
 Buchan, John, 76
 Bulwer-Lytton, Edward George, 34-6
 Bürger, 13
 Burns, Robert, 13
 Byron, George Gordon, Lord, 24, 32

 cabala, 44
Cabeça-de-Peixe, 68
Caçador Selvagem, O, 13
 Caerleon-on-Usk, 86
 Cagliostro, 31
Caleb Williams, 31

Câmara Atapetada, A, 33
Câmara Escura, A, 69
 cancionero alemão, 13
Canto da Sereia, O, 70
Capitão da Estrela Polar, O, 78
 Carcosa, 67
 Carleton, William, 83
Carnacki, o Caçador de Fantasmas, 82
Cartas sobre Demonologia e Bruxaria, 33
Casa Assombrada, A, 64
Casa da Fronteira, A, 80
Casa das Sete Torres, A, 59-60, 99
Casa dos Sons, A, 74-5
Casa e o Cérebro, A, 34
Casa Sinistra, 70
Castelo de Otranto, O, 14-7
Castelos de Athlin e de Dunbayne, Os, 18
Cavadores de Dinheiro, Os, 33
Centauro, O, 96
 Chambers, Robert W., 66-8
 Chapel Perilous, 11
 Chian, língua, 89
Childe Roland, 4, 82
Christabel, 13
Cinco Jarros, Os, 101
Clarimonde, 42
 Claviculae de Salomão, 7
 Cline, Leonard, 69
 Cobb, Irvin S., 68-9
Coisa Intangível, A, 76-7
Coisa Maldita, A, 63
 Coleridge, Samuel Taylor, 13

Collins, Wilkie, 36
 Colum, Padraic, 83
Comedor de Haxixe, O, 70
Conde Magnus, O, 101-3
 Conrad, Joseph, 82
 Constant, Alphonse Louis, 36
Contos da Floresta Emaranhada, 57
Contos de um Sonhador, 98
Contos de um Viajante, 33
Contos Espantosos, 22
Contos Romanescos, 22
Convidado Ambicioso, O, 58
 Cooper, Frederic Taber, 63
 Cram, Ralph Adams, 68
 Crawford, F. Marion, 4, 66
Crianças da Abadia, As, 29
 cristianismo, 9
 Croker, T. Crofton, 83
Crônicas de Clemendy, As, 86

 Dacre, Mrs. 29
 Dante, 10
Dedo Médio do Pé Direito, O, 64
Décimo Sétimo Buraco em Duncaster, O, 78
 Dee, Dr. John, 9
 Defoe, Daniel, 11
 de la Mare, Walter, 77
 De Quincey, Thomas, 33
Deuses da Montanha, Os, 98
Diário de um Louco, O, 43
 Dickens, Charles, 4, 34
Do Fundo do Abismo, 77
 Dols, 89
Don Juan, 24

Dr. Faustus, 11
 Doyle, Sir Arthur Conan, 36
Drácula, 75-6
 Drake, H.B., 77
 druidas, 8
 Du Maurier, George, 67
 Dunsay, Edward John Moreton, Lord, 52, 96-9
Dybbuk, O, 45

 Eblis, 30
 Edas escandinavas, 10
Edgar Huntly, 19
E Ele Cantará, 78
 Egito, 7, 42
Ela, 36
Ele, 43
Ele Vem e Ele Passa, 78
Eles Voltam ao Anoitecer, 78
 elixir da longa vida, 58
Elixir da Longa Vida, O, 76
Elsie Venner, 4, 65
Em Busca do Desconhecido, 68
Epicurista, O, 33
Episódio da História das Catedrais, Um, 104
Episódio numa Casa de Pensão, 95
Episódio de Vathek, 30
 Erckmann-Chatrian, 43
Espectro, O, 43
Espectro do Castelo, O, 22
Estirpe da Rainha Bruxa, A, 76
Estudante Alemão, O, 10, 33
Ethan Brand, 58
Eventos Maravilhosos, Dos, 10

Evereth, Mrs. H. D., 79
 Ewers, Hanns Heinz, 41

Fantasma do Medo, O, 78
Fantasma Magro e Outras Histórias, Um, 101
Fantasmas Errantes, 66
Fantastics, 74
Fatos no Caso de Mr. Valdemar, Os, 51
Fauno de Mármore, O, 57
Fausto, 14, 23
Fausto e o Demônio, 31
Fazedor de Luas, O, 68
Filínio e Macates, 10
 Flaubert, Gustave, 42, 74
 Flégon, 10
Floresta das Bruxas, A, 76
 Fludd, Robert, 9
Focinho, O, 70
 Foster, E. M., 79
 Fouqué, barão de la Motte, 39
Frankenstein, 32

Galahad, 11
 Gales, 91
Gaston de Blondville, 18
 Gautier, Théophile, 42, 74
 Gawaine, 11
 Gilman, Charlotte Perkins, 4, 68
Gnu Verde, O, 76
 Godwin, William, 31
 Goethe, Johann Wolfgang von, 10, 14, 24
Golem, O, 45
 Gorman, Herbert S., 70

gótica, ficção, 13-40
Grande Deus Pã, O, 88-9
Grande Retorno, O, 93
 Gregory, Lady, 83

Haggard, Sir H. Rider, 36
 Hall, Leland, 70
 Halloween, 8
Hamlet, 11
Han d'Islândia, 41
 Hartley, L. P., 79
 Hawthorne, Nathaniel, 56-62, 99
 Hearn, Lafcadio, 73
 Hiperbóreos, 71
História de Willie o Vagabundo, 33
História do Califa Vathek, A, 29-30
História Estranha, Uma, 35-6
Histórias Fantasmais de um Antiquário, 101
História Incríveis, 79
 Hlo-Hlo, 98
 Hodgson, William Hope, 80-2
 Hoffmann, E. T. W. A., 39, 51
 Hogg, James, 13
 Holandês Volante, O, 34
 Holmes, Oliver Wendell, 4, 65
Homem da Multidão, O, 52
Homem-Lobo, O, 44
Homem que Foi Longe Demais, O, 78
 homúnculos, 93
Horla, O, 43
 Housman, Clemence, 76
 Hugo, Victor, 41

Huysmans, Joris-Karl, 42
 Hyde, Douglas, 83

Idade Média, 8, 10
Inimigos da Rainha, Os, 99
Invasão Psíquica, Uma, 96
 Irving, Washington, 10, 33, 55
 isabelino, drama, 11
 Isca Silurum, 86
Isso É Possível?, 65
Italiano, O, 18

Jacobs, W. W., 4
 Jaime I, 11
 James, Montague Rhodes, 99-104
 James, Henry, 4, 65-6
Jaqueta do Cego, A, 78
Jimbo, 96
Jinriquixá Fantasma, O, 73
John Silence, 95
Jóia de Sete Estrelas, A, 75
 judaico, folclore, 44-5

Kidd, Capitão, 33
 Kilmeny, 13
 Kipling, Rudyard, 73
Kwaidan, 74

Ladrão de Corpos, O, 36
Lamia, 13
 Lancelote, 11
 latinas, raças, 10
 Lawrence, D. H., 58
 Lee, Mrs. Sophia, 17

LeFanu, Joseph Sheridan, 36
Leito de Cima, O, 4, 66
 Lemúria, 70
Lendas da Casa da Província, 58
Lendo Arthur Machen, 87
 Leonora, 13
Lente de Diamante, A, 61
 Level, Maurice, 44
 Lewis, Matthew Gregory, 21-2
Ligéia, 53
Lilith, 77
 Livro de Enoque, 7
Livro de Maravilhas, Um, 57
 lobisomem, 10, 33
Lobisomem, O, 34
Lobo Branco, O, 43
 Long, Frank Belknap, 87
Lote Número 249, 78-9
 Louis Lambert, 41
 Loveman, Samuel, 62-3
Lugar Chamado Dagon, O, 70
 Luís XV, 34
Lukundoo, 70
 Lully, Raymond, 9

Macbeth, 11
 Macdonald, George, 77
 Machen, Arthur, 86-94, 101, 105
 magia negra, 9
Mago, O, 31
 Malory, 11
Manfredo, 24
Manuscrito Achado numa Garrafa, 51
 Mao, jogos, 89
Mão Vermelha, A, 93

Marca da Fera, A, 73
Marco, O, 78
Markeheim, 36
Marryat, capitão Frederick, 34
Marsh, Richard, 76
Máscara da Morte Vermelha, A, 52
Maturin, Charles Robert, 23-35
Maupassant, Guy de, 43, 61, 62
Médico e o Monstro, O, 36
Meinhold, Wilhelm, 41
Melhor História do Mundo, A, 73
Melmoth o Vagamundo, 23-7
Melmoth Reconciliado, 24
Melville, Louis, 30
Merimée, Prosper, 13, 42-3
Metcalf, John, 79
Metzengerstein, 51
Mayrink, Gustav, 45
Mil e Uma Noites, As, 29
missa negra, 9
Mistérios de Udolfo, 18-9, 27
Mistérios Horríveis, 29
Molière, 24
Monge, O, 21, 22, 27
Montanha dos Sonhos, A, 86
Mont Saint-Michel, 9
Moore, Thomas, 13, 33, 43
More, Paul Elmer, 55
Morro dos Ventos Uivantes, 37-8
Morte d'Arthur, 11
Morte de Halpin Frayser, A, 62-3
Mortos Sorriem, Os, 66
Mr. Kempe, 77
Mrs. Lunt, 79
Narrativa de A. Gordon Pym, 51
Navio Fantasma, O, 34
Negotium Perambulans, 78
Nênese de Fogo, A, 96
Nibelungos, 10
Noite de Cleópatra, Uma, 42
Noite numa Estalagem, Uma, 98
Noiva de Corinto, A, 10
No Meio da Vida, 65
No Rio, 43
Nostradamus, 9
Notre Dame, 9
Novela do Pó Branco, A, 92
Novela do Sinete Negro, A, 90
Nuvem Púrpura, A, 75
O'Brien, Fitz-James, 43, 61
O'Kane, Teig, 83
Olhe para Cima, 78
Olho Invisível, O, 43
Ondina, 39, 40
"Onuphrio Muralto", 14
O Que Foi Isso?, 61
Orelha da Coruja, A, 44
Oriente, 8
Ormond, 19
Ossian, 13
Outras Histórias Fantasmiais de um Antiquário, 101
Outros que Voltam, 78
Ouvinte, O, 95
País da Noite, O, 81
Papel de Parede Amarelo, O, 4, 68
Paracelso, 39

Pata do Macaco, A, 4
Pavilhão Vermelho, O, 78
Pegada Ancestral, A, 58
Pele do Burro Bravo, A, 41
Perna Fumegante, A, 79
Petrônio, 10
Pico do Horror, O, 78
Pirâmide Brilhante, A, 93
Piratas Fantasmas, Os, 80
Plínio o Moço, 10
Poe, Edgar Allan, 15, 42, 47-56, 61, 62, 65, 75, 97
Polidori, Dr. William, 32
Porta do Irreal, A, 76
Porto Frio, 76
Povo Branco, O, 89
Proclo, 10
psicopompo, 9
Queda da Casa de Usher, A, 52-3, 75
Quem Sabe?, 43
Radcliffe, Ann, 17-20
Ransome, Arthur, 76
Recesso, O, 17
Recluso, Um, 77
Recrudescência de Imray, A, 73
Reeve, Clara, 17
Redgauntlet, 33
Rei de Amarelo, O, 66
Renascença, magos da, 9
Renascimento, 10
Renascimento celta, 83
Retrato de Dorian Gray, O, 74
Retrato de Edgar Randolph, O, 58

Reynolds, George W. M., 31
Riso dos Deuses, O, 99
Roche, Mrs., 29
Rohmer, Sax, 76
Romance da Floresta, O, 18
Romance de Dolliver, O, 58
Romance Siciliano, Um, 18
Rosa-cruzes, 34
Rossetti, Dante Gabriel, 24
Rosto, O, 78
Russell, "A. E.", 83
sabá de feiticeiros, 8
Sagas escandinavas, 10
Saint-Germain, conde de, 34
Saint Irvine, 29
Saintsbury, George, 26
Salem, 57, 59
Salem, julgamentos por bruxaria em, 8, 56
Salgueiros, Os, 95
Sangue é a Vida, O, 66
São Leão, 31
Satã, adoração de, 9
Schweidler, Maria, 41
Scott, Sir Walter, 13
"Sebastian Melmoth", 24
Segredo do Dr. Grimshawe, O, 57-8
Septimius Felton, 58
Seraphita, 41
Shelley, Mary, 32
Shelley, Percy Bysshe, 32
Shiel, M. P., 74-5
Silêncio, uma Fábula, 52
Sinal Amarelo, O, 67

Sinaleiro, O, 34
 Sinclair, May, 79
Sir Bertram, 16
Skule Skerry, 76
 Slith, 98
 Smith, Clark Ashton, 70-1
 Smollett, Tobias, 12
Sombra Dupla e Outras Fantasias, A, 71
Sombra, uma Parábola, 52
Sombras na Parede, As, 68
 Spencer, Edmund, 10
 Stephens, James, 83
 Stevenson, Robert Louis, 36
 Stoker, Bram, 75
 Sura, 10
 Synge, J. M., 83

Tam O'Shanter, 13
Tentação de Santo Antônio, A, 42, 74
Terras Más, As, 79
Terror, O, 93
Tesouro do Abade Thomas, O, 104
 teutões, 8
 Thackeray, William Makepeace, 24
Tia de Seaton, A, 77
Toca do Verme Branco, A, 75
Tortura pela Esperança, 44
Tratado dos Espíritos Elementares, 39
Três Impostores, Os, 92-3
Trilby, 67
Trinta Histórias Estranhas, 78

Tritermius, 9
 Tsathoggua, 71

 Ulalume, 50
Último Homem, O, 32

Vale Morto, O, 68
Vampiro, O, 33
 Vaughan, Helen, 88-90
Velho Barão Inglês, O, 17
Velho Marinheiro, O, 13
 "Velhos Desprezíveis", 93
 Velho Testamento, 45
Vento na Roseira, O, 68
Vento no Pórtico, O, 76
Vênus de Ille, A, 13, 43
Véu Negro do Ministro, O, 58
Vida e Cartas de William Beckford, 31
Vingança Fatal, A, 23
Visitante do Mundo Inferior, Um, 79
Visível e Invisível, 78
Volta, A, 77
Volta do Parafuso, A, 4, 65
 Von Grosse, marquês, 29
 voolas, 89

Wagner o Lobisomem, 31
 Wakefield, H. R., 78
 Walpole, Horace, 14-7
 Walpole, Hugh, 79
 Walpurgis, Noite de, 8
 Webster, John, 11
 Wells, H. G., 36, 78
Wendigo, O, 95
 White, Edward Lucas, 70

Wieland, 19
 Wilde, Oscar, 24, 52, 74, 83
 Wilkins, Mary E., 68
 "William Marshal", 14

Xelucha, 74

Yeats, W. B., 83
 Ymir, 10

Zanoni, 34
Zastrozzi, 29
Zofloya, 29
 Zothique, 71

crítica em toda a história de horror e ficção desde a escola gótica do século XVIII — quando o sobrenatural finalmente encontrou seu espaço — desde o tempo de De la Mare e M.R. James, passando por Radcliffe, Charles Brockden Brown, Fouqué, Poe, Maupassant, Bierce, M.P. Shiel, W.H. Hodgson, Machen, Blackwood e Dunsany, estão entre os autores e trabalhos discutidos a fundo.

Por mapear tão completamente o *background* para o seu próprio conceito de horror e técnicas literárias, Lovecraft ilumina sua própria ficção assim como a literatura de horror que seguirá suas influências. Por essa razão, este livro é especialmente intrigante para aqueles que leram e apreciam Lovecraft como um fenômeno isolado. Para estes e outros leitores, que procuram um guia na literatura de horror, acabou a busca.