

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara-SP
Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa

BRUNA LONGO BIASIOLI DE FREITAS



Um olhar semiótico sobre as obras de
terror mais vendidas no Brasil entre 1980 e 2007.

ARARAQUARA – SP
2012

BRUNA LONGO BIASIOLI DE FREITAS

Um olhar semiótico sobre as obras de
terror mais vendidas no Brasil entre 1980 e 2007.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

ARARAQUARA – S.P.
2012

Freitas, Bruna Longo Biasioli de

Um olhar semiótico sobre as obras de terror mais vendidas no Brasil entre 1980 e 2007 / Bruna Longo Biasioli de Freitas . – 2012

246 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Arnaldo Cortina

1. Análise do discurso literário. 2. Semiótica. I. Título.

Bruna Longo Biasioli de Freitas

**Um olhar semiótico sobre as obras de
terror mais vendidas no Brasil entre 1980 e 2007.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara

Membro Titular:

Membro Titular:

Membro Titular:

Membro Titular:

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho a tudo o que vier de bom após sua concretização. Os frutos a serem colhidos e tantos sonhos a serem realizados.

Ao meu filho (ou à minha filha) que descobri estar comigo dois dias antes da defesa deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeira e imensamente, a Deus, por ter permitido a realização deste trabalho, dando-me força e coragem a cada dia.

Agradeço muito ao meu orientador, professor Dr. Arnaldo Cortina, que me acompanhou durante toda a minha trajetória acadêmica, ajudando-me na pesquisa e no caminho que escolhi traçar.

Agradeço, com todo meu amor, aos meus pais, Luiz Renato Biasioli e Maria Tereza Longo Biasioli, meus eternos heróis. Pela vida, pelo apoio, pela torcida, por absolutamente tudo.

Agradeço profundamente ao meu marido, Rafael Fernandes de Freitas, por me dar as mãos e, neste ato, me segurar e me incentivar. Nada teria sentido sem ele.

Agradeço às minhas irmãs, Marília Longo Biasioli e Renata Longo Biasioli, por me ensinarem a dividir, por serem partes de mim. Três caminhos diferentes, unidos por um imenso amor. À minha família, de maneira geral, agradeço muito.

Agradeço aos meus amigos de jornada acadêmica Fernanda Massi, Marcos Luiz Cumpri, Milenne Biasotto e Paula de Souza Gonçalves Morasco, pelos Congressos, por compartilharem as incertezas, pelas dicas e pelo imenso apoio, sobretudo ao final da pesquisa. Que nosso caminho seja à altura de nossos esforços.

Agradeço às minhas grandes amigas Mariana Zacharias Fenerich e Natália Canato Lorenzetti, que por mais de dezoito anos me acompanham e dividem comigo absolutamente todos os momentos da minha vida.

Agradeço aos professores da UNESP, que me mostraram um mundo novo, que fortaleceram ainda mais meu amor pela Língua Portuguesa, sobretudo às professoras Dras. Ana Luiza Silva Camarani e Maria de Lourdes Ortiz Baldan, cujas valiosas contribuições em meu exame de Qualificação ajudaram muito.

Agradeço aos funcionários da UNESP, aos bibliotecários, aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, e a todos aqueles que, de uma maneira ou outra, contribuíram para a concretização desse trabalho.

Agradeço aos meus alunos e colegas de trabalho da ETEC e da UNIARA, por me ensinarem tanto.

E por último, mas não menos importante e por mais absurdo que possam julgar, agradeço ao Minduim, meu fiel escudeiro.

De em diante, Miguilim tudo temeu de atravessar um pasto, a tiro de qualquer rês, podia ser brava podia ser mansa, essas coisas. Mas agora Miguilim queria merecer paz dos passados, se rir seco sem razão. Ele bebia um golinho de velhice.

João Guimarães Rosa (1995, p. 71).

Resumo: Este trabalho consiste em traçar o perfil do leitor brasileiro de obras de terror durante o período de 1980 a 2007. Para isso, foi feito um levantamento por meio do *Jornal do Brasil* e do jornal *Leia*, em que foram elencados os oito livros mais vendidos da configuração discursiva do terror. O suporte teórico-metodológico utilizado para apreender o sentido de tais textos é a teoria semiótica greimasiana. De acordo com o senso comum, o terror é definido como um gênero ou um tema, no entanto, propõe-se, com este trabalho, que se trate de uma configuração discursiva, diferenciando o conceito de gênero, segundo Bakhtin (1997), Marcuschi (2002), Fontanille (1999) e Fairclough (2001), e o conceito de tema, segundo Fiorin (1989) e Greimas e Courtés (1979), da noção de configuração discursiva, proposta pela teoria semiótica. Assim, este estudo, que trata o terror como uma configuração discursiva, prevê analisar como os discursos são produzidos a fim de fazer surtir o efeito passional do medo no texto.

Palavras-chave: leitor, configuração discursiva, terror, semiótica.

Abstract: This paper consists in drawing the profile of the Brazilian reader of terror opus during the period from 1980 to 2007. For this, a survey was made through *Jornal do Brasil* and journal *Leia*, in which were listed the eight best-selling books of terror discursive configuration. The theoretical-methodological support used to deduce the meaning of such texts is Greimas's semiotics theory. According to common sense, terror is defined as a genre or a theme, however, with this study, it is proposed that it is a discursive configuration, distinguishing the concept of a genre, according to Bakhtin (1997), Marcuschi (2002), Fontanille (1999) and Fairclough (2001), and the concept of theme, according to Fiorin (1989) and Greimas e Courtés (1979), of the notion of discursive configuration proposed by semiotics theory. Thus, this study, which deals with terror as a discursive configuration, provides to examine how discourses are produced to result in the passionate effect of fear in the text.

Key words: reader, discursive configuration, terror, semiotics.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - A configuração discursiva do terror: origens, influências e características	8
1.1 O terror enquanto configuração discursiva.....	8
1.1.1 Gênero e configuração discursiva	9
1.1.2 Tema e configuração discursiva	17
1.2 Origens, influências e características do terror.....	21
1.2.1 A influência gótica nas obras de terror.....	25
1.2.2 A influência fantástica nas obras de terror	34
1.2.3 Edgar Allan Poe e as mudanças que provocou na literatura de terror.....	41
Capítulo 2 - A produção do sentido de acordo com a teoria semiótica greimasiana: a manifestação do medo e a expressão do terror no texto.	50
2.1 O campo de estudo da teoria semiótica	50
2.2 A modalização do sujeito	53
2.3 O processo da enunciação.....	56
2.4 As paixões humanas sob o olhar semiótico: o medo enquanto uma paixão simples	64
Capítulo 3: Análise das obras de terror mais vendidas no período de 1980 a 2007 74	
3.1 O perfil do leitor de livros de terror.....	74
3.2. Os livros de terror mais vendidos no Brasil de 1980 a 2007	76
3.2.1 O terror em <i>O fantasma da meia-noite</i>	78
3.2.2 As bruxas enquanto figuras do terror: análise de <i>A hora das bruxas I</i>	91
3.2.3 O terror moderno em <i>O vampiro Armand</i> e <i>A História do ladrão de corpos</i> .	112
3.2.4 O terror tradicional em <i>Drácula</i>	147
3.2.5 O terror materializado em <i>O exorcista</i>	167
3.2.6 A mescla entre terror, religião e fé em <i>Labirinto</i>	183
3.2.7 O medo psicológico focalizado em <i>O servo dos Ossos</i>	197
Conclusão	Erro! Indicador não definido.
Referências Bibliográficas	Erro! Indicador não definido.
Anexos	235

Introdução

Esta tese de doutorado resulta de outras pesquisas desenvolvidas pela pesquisadora (iniciação científica¹ e mestrado²), na mesma Instituição, todas sob a orientação do professor Dr. Arnaldo Cortina. A preocupação deste trabalho é depreender o sentido dos textos de terror, utilizando, como suporte teórico-metodológico de análise do *corpus*, a semiótica da Escola de Paris.

De acordo com o senso comum, o terror é definido como um gênero ou um tema, no entanto, propõe-se, com este trabalho, que se trate de uma configuração discursiva, termo que será abordado no capítulo 1 desta tese. Diferenciar-se-ão, portanto, o conceito de gênero, segundo Bakhtin (1997), Marcuschi (2002), Fontanille (1999) e Fairclough (2001), e o conceito de tema, segundo Fiorin (1989) e Greimas e Courtés (1979), da noção de configuração discursiva, proposta pela teoria semiótica.

Pode-se perceber que a preocupação com a leitura é o que norteia todos os trabalhos da pesquisadora, assim como o suporte teórico-metodológico para a análise do *corpus* de seus trabalhos sempre foi a semiótica greimasiana, seguindo a linha de seu orientador. Integrar leitura e semiótica foi a base dos trabalhos já desenvolvidos e também será para este que aqui se propõe.

Há, atualmente, uma extensa literatura sobre a formação da leitura no Brasil, observação justificada pelo fato de o mercado editorial ser visto, nos dias atuais, como um empreendimento em constante crescimento. Atualmente, ser leitor é uma função social, tanto pelo fato de o leitor ser responsável por um mercado bastante produtivo, ou seja, é quem movimenta o mercado livreiro, ajudando no desenvolvimento econômico nacional, quanto pelo fato de que a leitura, o estudo e a instrução determinam o crescimento intelectual do país. Edgar Morin (1969, p. 37) discorre sobre a questão financeira que envolve o mercado editorial:

Mesmo fora da procura de lucro, todo sistema industrial tende ao crescimento, e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica, que é a de máximo consumo.

¹ Pesquisa intitulada “O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil na década de 1980”. Processo FAPESP de número 04/05763-3.

² Pesquisa intitulada “O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil durante o período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica”. Processo FAPESP de número 05/58267-6.

A indústria cultural não escapa a essa lei. Mais que isso, nos seus setores os mais concentrados, os mais dinâmicos, ela tende ao universal.

Em outras palavras, percebe-se que o mercado livreiro, assim como outros setores da economia, visa ao lucro, ao máximo consumo; daí pode-se afirmar que o comércio de livros (sobretudo os *best-sellers*) constitui um segmento que fomenta não somente a cultura, mas faz parte das atividades econômicas de um país.

Ao se falar em leitura, pode-se pensar em vários aspectos: há diversos tipos de leitor, muitas maneiras de ler e inúmeros tipos e gêneros de obras. Ao se trabalhar a leitura, pode-se estudar histórias que são lidas e a perspectiva do que é lido em determinados local e época. Nas duas pesquisas antecedentes a esta, foram conciliadas ambas as vertentes: a história da leitura no Brasil e a história do que as pessoas leem, de maneira geral.

Para este trabalho, no entanto, pretendeu-se focar não mais a primeira delas, visto que isso já foi feito ao longo de três anos, nem a segunda, dado que, para esta pesquisa, o que interessa não é tudo o que se lê, de maneira abrangente, mas apenas o que é lido dentro da configuração discursiva do terror. Isso, contudo, não significa que as duas pesquisas antecedentes estejam dissociadas desta aqui proposta. A escolha por estudar obras de terror é, justamente, resultado das pesquisas realizadas, que mostraram que o terror é uma configuração discursiva muito comum entre as obras mais vendidas.

A princípio, o motivo que impulsionou a elaboração deste trabalho foi o fato de que, nos dez anos de pesquisa (1994-2004) que o mestrado da pesquisadora abrangeu, a configuração discursiva que mais apareceu nas listas, ou seja, que teve mais obras representantes, foi o fantástico. Nas listas dos livros mais vendidos, sobre as quais discorrer-se-á adiante, apareceram duas obras que tinham como base a moralidade, duas obras de humor, duas obras de suspense e mais duas consideradas educativas e culturais. Enquanto a religiosidade foi retratada em apenas uma obra e a questão do comportamento apontou três, o fantástico apresentou sete obras, sendo, na ordem em que mais apareceram nas listas: *O pequeno príncipe* (Saint-Exupéry, 1943), *Harry Potter e o Cálice de fogo*³ (Rowling, 2001), *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (Rowling, 2000), *Harry Potter e a Pedra filosofal* (Rowling, 2000), *Harry Potter e a*

³ As datas de publicação dos volumes da série Harry Potter e de *O pequeno príncipe* são relativas às suas traduções no Brasil.

Câmara secreta (Rowling, 2000), *Harry Potter e a Ordem da fênix* (Rowling, 2003) e, por fim, *Angus – O primeiro guerreiro* (Paes Filho, 2003).

Houve, de 1980 até os dias atuais, uma grande expansão da configuração discursiva do fantástico no mercado editorial infanto-juvenil brasileiro. De acordo com Biasioli (2005, p. 26)⁴, na década de 1980:

[Havia] uma preferência, por parte da criança dessa época, por obras que uniam o visual com o escrito, a exemplo de **O menino maluquinho** (Ziraldo, 1980) que foi a obra mais consumida pelo público na década de 1980, bem como **Marcelo, marmelo, martelo** (Ruth Rocha, 1976), **Coleção Corpim** (Ziraldo, s. d.) e **Coleção Gato e Rato** (Mary Eliardo França, 1978), pois isso facilitava a compreensão até mesmo da criança que não sabe ler. Obras assim são o que se pode chamar de tratado da inter-relação entre o código visual e o escrito. Ao descrever as características físicas da personagem central, o autor faz um revezamento dos códigos, entrelaçando o código escrito com o código visual, e isso, além de facilitar a leitura, rende humor à obra.

Já os jovens da década de 1980 eram atraídos por histórias de suspense, que aguçavam a curiosidade e prendiam a atenção. Como representantes desse tipo de obras, havia, nas listas dos mais vendidos, *O rapto do garoto de ouro* (Marcos Rey, 1983) e *O mistério do cinco estrelas* (Marcos Rey, 1990). Trata-se enredos que fazem com que o jovem não se canse de ler, pois chegar até o final e descobrir o mistério dão a ele a sensação de desvendar um segredo e de sanar a curiosidade.

Assim, percebe-se que, na década de 1980, enquanto as crianças apreciavam obras sincréticas, no período de 1994 a 2004, elas preferiam ler, entre os outros tipos, obras que tinham como configuração discursiva o fantástico, ou seja, as crianças passaram a apreciar as obras de estruturas discursivas mais complexas, que tinham um conteúdo concreto, não apenas sequências narrativas ilustradas. O mesmo aconteceu com os jovens, que elegeram o suspense na década de 1980 e, entre os anos de 1994 e 2004, passaram a consumir as obras fantásticas tão difundidas.

É possível perceber, assim, que o fantástico foi algo que ganhou muito espaço no mercado editorial brasileiro. Dessa forma, tinha-se como ideia inicial trabalhar com os livros de literatura fantástica mais vendidos de 1980 a 2007; no entanto, depois de

⁴ Os dados foram retirados da pesquisa de Iniciação Científica da pesquisadora que, por sua vez, foram obtidos a partir de um levantamento de dados realizado por Cortina (2005) em seu projeto de pesquisa intitulado “História da leitura no Brasil: 1960-2000”, cujas fontes foram o *Jornal do Brasil* e o *Jornal Leia*, de onde foi possível detectar os livros de literatura infanto-juvenil mais vendidos na década de 1980 no Brasil.

um aprofundamento teórico sobre o fantástico e sobre o *corpus* que se pretende analisar, foi percebido que este *corpus* selecionado não tinha seus discursos configurados dentro do fantástico, mas sim se constituíam como obras de terror.

Essa constatação foi devida ao fato de que, segundo Todorov (1992), o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação, tanto do leitor, quanto da personagem, frente a um acontecimento que causa estranhamento. Não se sabe se o que houve, dentro do contexto ficcional, foi real, foi um sonho, uma aparição ou um delírio da personagem; a dúvida permanece. Há na narrativa, assim, duas ordens: a real e a sobrenatural, que convivem, sempre com a inserção de um elemento sobrenatural na ordem real.

É importante ressaltar que o termo “real”, aqui utilizado, se refere não ao mundo real propriamente dito, mas ao simulacro dele, proposto pela literatura. Assim, ao criar um universo ficcional, a literatura projeta um simulacro do mundo, e, ao afirmar que um elemento sobrenatural surgiu na ordem real, pretende-se fazer referência à projeção do mundo real no universo literário.

Essa ambiguidade de ordens, que são os cenários dos enredos, e a hesitação que permanece durante todo o tempo (no fantástico) são o que distingue o fantástico do terror, pois enquanto o primeiro mantém as duas ordens citadas, o segundo mantém apenas uma: a real; e enquanto em obras de literatura fantástica há a hesitação da personagem (e, como consequência, a do leitor), nas obras de terror não há dúvida: o elemento sobrenatural está ali diante dos olhos de todos.

Segundo Lovecraft (2008), o terror se manifesta, na literatura, quando um elemento sobrenatural aparece na ordem real, causando medo. Não há convivência de duas ordens, mas apenas existe a ordem real, na ficção, com o sobrenatural inserido nele. Além disso, a personagem (e o leitor, conseqüentemente) tem consciência de que a aparição do elemento sobrenatural é uma certeza; não se questiona se tudo foi um sonho, se a personagem morreu ou se tudo foi um delírio.

Dessa forma, a abordagem do trabalho foi modificada. Anteriormente, propunha-se analisar o fantástico nas obras mais vendidas de 1980 a 2007; neste momento, propõe-se analisar o terror manifestado nas obras mais vendidas durante o mesmo período.

A distinção entre o fantástico e o terror, assim como a influência do primeiro na origem do segundo serão examinadas com mais detalhes no capítulo 1 (A configuração discursiva do terror: origens, influências e características).

Como já aqui citado, o suporte teórico-metodológico que deu sustentação à pesquisa foi a semiótica da Escola de Paris, ou simplesmente semiótica greimasiana. O conjunto de dados levantados (os livros de terror mais vendidos entre 1980 e 2007) teve grande significância, visto que foi o material de que a pesquisadora se valeu a fim de traçar o perfil do leitor desse tipo de texto.

Os objetivos que direcionam esta pesquisa têm o seguinte foco: depreender o sentido das oito obras de terror selecionadas para a análise, por meio da semiótica, com o propósito de verificar o que o leitor desse tipo de literatura busca nos textos que escolhe para ler. Para isso, pretende-se focalizar a relação entre o texto e o leitor, por meio do elemento da modalização, proposto pela semiótica, a fim de observar como a imagem do enunciatário é construída pelo texto. Dessa forma, será possível delinear um perfil do leitor brasileiro de literatura de terror no período entre 1980 e 2007, podendo verificar a evolução dessa configuração discursiva dentro do mercado editorial brasileiro.

O que se propõe nesta tese é que os livros de terror, por pertencerem à mesma configuração discursiva, têm seus discursos construídos de maneira semelhante, e com o mesmo objetivo: fazer surgir, no leitor, o efeito de sentido do medo. Para avaliar como a atmosfera do medo é contruída na narrativa, a semiótica greimasiana irá auxiliar nas análises das obras mais vendidas.

A estrutura desta tese organiza-se da seguinte forma: o primeiro capítulo aborda a teoria do terror enquanto configuração discursiva, buscando suas origens, suas características e suas influências. O segundo capítulo analisa elementos da teoria semiótica que elucidarão traços discursivos nos textos, além da semiótica das paixões, que será abordada a fim de mostrar como o leitor é atingido por aquilo que lê. O terceiro e último capítulo apresenta a análise semiótica das oito obras de terror mais vendidas no período de 1980 a 2007. Na conclusão deste trabalho, será traçado um perfil do leitor de livros de terror no Brasil.

Para a identificação dos livros de terror mais vendidos no Brasil durante o período de 1980 a 2007, material de base desta pesquisa, foi utilizado o levantamento documentado pelo orientador para seu projeto “História da leitura no Brasil a partir de 1960”. Esse levantamento foi realizado por meio do registro das informações apresentadas mensalmente no jornal *Leia Livros* e, posteriormente, apenas *Leia*, durante o período de tempo compreendido entre abril de 1978 a setembro de 1991.

A justificativa da escolha desse veículo informativo como fonte de dados para a pesquisa deve-se ao fato de que ele influenciou de maneira bastante representativa uma determinada faixa da população brasileira, da qual faziam parte professores de escolas de primeiro, segundo e terceiro graus.

Como o jornal *Leia* saiu de circulação em setembro de 1991, utilizou-se o *Jornal do Brasil* para dar continuidade ao levantamento dos livros mais vendidos e, assim, obter os dados relativos ao período de outubro de 1991 a dezembro de 1999.

O *Jornal do Brasil* (JB) veicula uma lista de livros mais vendidos no Brasil num caderno publicado aos sábados, intitulado “Ideias”. Em consulta ao banco de dados da biblioteca deste jornal, constata-se que, embora tenha sido fundado em 1890, o JB começou a publicar uma coluna dos livros mais vendidos no Brasil a partir de agosto de 1966.

Por meio de consulta aos arquivos da Biblioteca Nacional e da biblioteca do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, o professor Dr. Arnaldo Cortina pode fazer seu levantamento dos livros mais vendidos no país, durante o período de agosto de 1966 a agosto de 2010. Em função do levantamento realizado pelo orientador deste trabalho, foi possível complementar as informações que faltavam para abarcar o período de registro previsto para esta pesquisa.

Como não há, nas listas pesquisadas, uma classificação denominada “terror”, tal como existe para “ficção”, “não-ficção” e “auto-ajuda”, entre outras, foi necessário extrair das listas aquelas obras que, dentro da classificação de ficção, são consideradas narrativas de terror, para que se pudesse analisá-las.

Neste trabalho, pretendeu-se, portanto, destacar as obras de terror mais vendidas de 1980 a 2007. A escolha desses vinte e sete anos que a pesquisa abrangeu se dá pelo objetivo de estabelecer um panorama geral das obras de terror mais vendidas de acordo com o período em que os veículos utilizados (*Jornal do Brasil* e jornal *Leia*) publicaram as listas dos mais vendidos (1978 – 2007). A pesquisa pretendeu, também, estendê-las até o ano de 2007, para que o estudo chegasse o mais próximo possível da atualidade (do período da elaboração do projeto de pesquisa).

As listas semanais que o *Jornal Leia* e o *Jornal do Brasil* publicavam foram analisadas de modo a verificar se as obras que as compunham poderiam se encaixar na definição de terror proposta por Lovecraft (2008), abordada no capítulo 1 desta tese. Se fosse constatado que sim, o nome da obra, bem como seu autor e editora eram registrados em uma planilha do programa Excel.

Após a coleta dos vinte e sete anos de listas semanais, chegou-se a um número grande de obras de terror coletadas. Assim, dada a inviabilidade de se analisarem todas as obras que apareceram nesse levantamento, decidiu-se escolher as oito primeiras obras que mais apareceram nas listas.

Para isso, o próprio programa Excel tem um recurso que permite verificar quantas vezes cada obra apareceu nas listas. Dessa forma, foram elencadas as oito primeiras obras e, assim, foi feito o gráfico 1, que se encontra em anexo a este trabalho, que permite visualizar a proporção de aparições entre as obras selecionadas para análise.

O objetivo deste estudo não foi descobrir se esses livros que constam nas listas como os mais vendidos foram efetivamente lidos. Tal constatação é impossível, visto que os dados são referentes a listas provindas de vários estados brasileiros. Além disso, não há possibilidade de saber quem são os compradores das obras e verificar se eles realmente as leram ou apenas as compraram. No entanto, como esta pesquisa trabalha com dados (os livros mais vendidos), seu objetivo é traçar um perfil imaginário do leitor brasileiro de terror no período de 1980 a 2007, isto é, verificar qual a imagem de leitor manifestada no período abrangido por esta pesquisa.

Além disso, se determinadas obras apareceram frequentemente em listas dos livros mais vendidos de jornais e revistas, é porque elas, de algum modo, despertaram interesse no público leitor e essa constatação já nos basta para pensar em um perfil do leitor de obras de terror no Brasil no período abarcado por este trabalho.

Capítulo 1 - A configuração discursiva do terror: origens, influências e características.

Neste capítulo serão abordadas as definições do terror enquanto configuração discursiva, e serão explicitadas suas origens, influências e características a fim de que essa vertente se situe na esfera da literatura do medo.

1.1 O terror enquanto configuração discursiva

Antes de discorrer sobre as características discursivas que configuram determinados textos dentro da categoria do terror, é necessário explicar o motivo da escolha pelo termo “configuração discursiva”, ao invés dos comumente utilizados para selecionar textos com características recorrentes, como “gênero” ou “tema”. As justificativas começarão com o primeiro termo – gênero – sendo descartado.

É importante ressaltar que alguns autores, como Todorov (1969), David Punter (1996) e Felipe Furtado (1980) definem o fantástico, objeto de estudo de tais autores, como um gênero literário. Neste trabalho, no entanto, não será adotado esse termo, bem como não será adotado o termo subgênero para o terror, como poderia ser feito comparando-o com o fantástico, devido ao fato de que a nomenclatura “configuração discursiva” abrange de forma mais completa a ideia que se quer aqui analisar: como os discursos se configuram textualmente para provocar o efeito de sentido do terror.

José Paulo Paes (1985, p. 184) afirma que, embora diversos teóricos discordem, em algumas perspectivas, sobre o fantástico, todos concordam num ponto; “o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal. É, aliás, por essa oposição de base que ele se define como gênero literário”.

O conceito de gênero pertence ao campo de estudo da Análise do Discurso e da linguística textual. Para ambas as teorias, os gêneros são manifestações discursivas, que têm caráter ideológico. O discurso, assim, é o local das ideologias sociais. Como será visto no item 1.1.1 deste trabalho, a definição do termo “gênero”, no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p.228), está relacionada ao universo socioletal. Desta forma, define-se gênero como uma taxionomia que está veiculada aos discursos sociais manifestados pelo texto.

Para a semiótica, no entanto, o sentido do texto encontra-se em seu próprio interior e não em fatores externos à sua composição. Por esse motivo, que será mais detalhadamente explorado nos próximos subitens deste trabalho, não se adota, aqui, o

termo “gênero”, pois há, no interior da própria teoria que sustenta as análises do *corpus* desta tese, um conceito com um sentido preciso, a “configuração discursiva”, que será aqui utilizado. Esse conceito da teoria semiótica, segundo a proposta deste trabalho, é mais adequada aos propósitos que aqui se estabelecem, pois focaliza elementos textuais que designam o agrupamento de obras com estruturas discursivas semelhantes, em que o texto é o local em que o sentido se constitui, como será visto adiante.

1.1.1 Gênero e configuração discursiva

Segundo Bakhtin (1997, p.279), “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua”. Essa utilização é realizada pelos enunciados (orais e escritos), que são determinados pelas condições sociais específicas e finalidades de cada uma dessas esferas. Todo enunciado que é composto pelo conteúdo temático, estilo verbal e construção composicional, marcados pela especificidade de uma esfera da comunicação, pode ser denominado gênero discursivo.

Nas palavras do autor (1997, p. 284):

Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico.

Considerando a heterogeneidade de cada uma das esferas sociais, é possível destacar também como heterogêneos os gêneros discursivos, pois sua riqueza e variedade são infinitas, da mesma forma que a variedade virtual da atividade humana é inesgotável. Na organização de cada esfera de atividade humana, são produzidos enunciados que, por sua vez, formam gêneros “relativamente estáveis”, isto é, gêneros discursivos que se caracterizam pelo conteúdo, estilo e composição, representando a esfera social na qual são produzidos.

Em outras palavras, é impossível organizar uma tipologia fechada dos gêneros de discurso, dada sua relação constitutiva com as práticas sociais. Os gêneros são compostos por enunciados relativamente estáveis, apresentam categorias semelhantes, mas são maleáveis, mutáveis de acordo com o contexto em que são produzidos. Isso mostra que a definição de gênero está diretamente relacionada a fatores extratextuais.

Ao levantar a questão sobre que tipo de elemento é combinado na constituição dos tipos de discurso, Fairclough, em diálogo com Bakhtin, adota os termos “gênero”, “estilo”, “registro” e “discurso”. Fairclough (2001, p.161), sugere que esses termos apresentam diferenças entre si e que os gêneros correspondem muito estreitamente aos tipos de prática social. Para esse autor, “o sistema de gêneros que é adotado em uma sociedade particular, em um tempo particular, determina em que combinações e configurações os outros tipos ocorrem”.

Fairclough (2001) numa perspectiva bakhtiniana, afirma que um gênero discursivo implica não somente um tipo particular de texto, mas também processos particulares de produção, de distribuição e de consumo de textos. Assim, de acordo com tais autores, o gênero é definido não somente como uma estrutura semelhante de enunciados, mas como um grupo de enunciados que só produzem sentido em determinada esfera social, a qual, por sua vez, interfere na produção de todo e qualquer texto.

Devido à extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso, resultado da infinidade de relações sociais que se apresentam na vida humana, Bakhtin optou por dividir os gêneros em dois tipos: gênero primário (simples) e gênero secundário (complexo). A heterogeneidade linguística é o que determina a subdivisão que se faz entre os gêneros.

Os chamados gêneros primários são aqueles que surgem das situações de comunicação verbal espontâneas, não elaboradas. Pela informalidade e espontaneidade, pode-se dizer que, nos gêneros primários, há um uso mais imediato da linguagem, visto que entre dois interlocutores há uma comunicação instantânea. Essa imediatez da linguagem ocorre nos enunciados da vida cotidiana: linguagem oral, diálogos com a família, reuniões de amigos, etc.

Os gêneros secundários são configurados, normalmente, pela escrita. O gênero funciona como instrumento, uma forma de uso mais elaborada da linguagem para construir uma ação verbal em situações de comunicação mais complexas e relativamente mais evoluídas: artística, cultural, política. Esses gêneros chamados complexos absorvem e modificam os gêneros primários. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios.

Para melhor compreensão do fenômeno de absorção e de modificação dos gêneros primários pelos secundários, Bakhtin traz como exemplo uma carta ou um diálogo cotidiano. Uma carta ou um fragmento de conversação do dia-a-dia, quando inseridos em um romance se desvinculam da realidade comunicativa imediata, só conservando seus significados no plano de conteúdo do romance. Ou seja, não se trata mais de atividades verbais do cotidiano, mas sim de uma atividade verbal artística, elaborada e complexa. É importante lembrar que a matéria dos gêneros primário e secundário é a mesma: enunciados verbais, fenômenos de mesma natureza. O que os diferencia é o grau de complexidade e de elaboração em que se apresentam.

Há, também, a definição de gênero literário, que, da mesma forma, não pode ser utilizada para se referir ao terror. A linguagem é o veículo utilizado para se escrever uma obra literária e os gêneros literários são as várias formas de trabalhar a linguagem, de registrar a história, e fazer com que essa linguagem seja um instrumento de conexão entre os diversos textos que se agrupam em um mesmo gênero.

Os gêneros literários são geralmente divididos, desde a Antiguidade, em três grupos: narrativo ou épico (novelas, contos e romances), lírico (hino, soneto e ode) e dramático (farsa, tragédia, comédia). Essa divisão partiu dos filósofos da Grécia antiga, com Platão e Aristóteles, quando dedicavam estudos para o questionamento daquilo que representaria o literário e como essa representação seria produzida. Essas três classificações básicas fixadas pela tradição grega englobam várias categorias menores, comumente denominadas subgêneros, como o romance neo-realista, a poesia bucólica e o teatro do absurdo, por exemplo. (MARCUSCHI, 2002).

A definição de gênero pode ser complementada por Greimas e Courtés (1979, p. 228), quando afirmam que:

O gênero designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal. Estes podem provir quer de uma classificação implícita que repousa, nas sociedades de tradição oral, sobre a categorização particular do mundo, quer de uma “teoria dos gêneros” que, para muitas sociedades, se apresenta sob a forma de uma taxionomia explícita, de caráter não científico. Dependente de um relativismo cultural evidente e fundada em postulados ideológicos implícitos, tal teoria nada tem de comum com a tipologia dos discursos que procura constituir-se a partir do reconhecimento de suas propriedades formais específicas. O estudo da **teoria dos gêneros**, característico de uma cultura (ou de uma área cultural) dada, não tem interesse senão na medida em que pode evidenciar a axiologia subjacente à classificação: ele pode ser comparado à descrição de outras etno e sociotaxionomias. [grifo dos autores].

Isso mostra que, para a semiótica, a definição de gênero não se dá pelo reconhecimento de traços formais e específicos de determinados discursos, mas sim pelo funcionamento que tais discursos têm em relação ao universo socioletal em que estão inseridos. Como, para a semiótica, o extratextual não é levado em consideração ao se depreender o sentido de um texto, conclui-se que o termo “gênero” não se aplica de forma coerente à proposta teórica de que este trabalho se valerá.

Não é comum encontrar bibliografia que mostre estudos semióticos sobre a questão dos gêneros literários e discursivo. Isto é, a semiótica não aborda de maneira incisiva a questão dos gêneros, no entanto, encontra-se no prefácio de *Maupassant. A semiótica do texto: exercícios práticos* (GREIMAS, 1993) uma breve explanação de Greimas a respeito do assunto. O autor traça algumas considerações sobre as “teorias de gêneros” sob a perspectiva semiótica, afirmando que, ao se estudar um texto literário, a questão do universo socioletal passa a ser imprescindível, já que universos socioletais literários seriam classificações feitas com base em dados culturais, capazes de articular vários discursos que poderiam, ainda, estabelecer novas produções discursivas.

Assim, sob a perspectiva do gênero, os textos de Guy de Maupassant seriam um “discurso realista”, dado que o universo socioletal do Realismo faz parte da produção de sentido desses textos, de acordo com a teoria dos gêneros. Entretanto, sob uma perspectiva semiótica, que não se interessa pelo extratextual, os textos de Maupassant seriam produções capazes de significar por si sós, independentemente do movimento literário em que eles estão inseridos. Para Greimas, portanto, toda classificação que tenha como base um movimento literário não nasce do texto, mas vem “de fora” dele.

Dessa forma, para Greimas não existe texto que seja uma realização perfeita de um dado gênero, sendo este anterior a qualquer manifestação textual. Isso exclui a questão do gênero do campo de pesquisa da semiótica, pois tratar dos gêneros seria o mesmo que tratar de uma construção anterior ao próprio texto.

Assim, para ele, “não somente não existe texto que seja a realização perfeita de um gênero, mas enquanto organização acrônica, o gênero é logicamente anterior a toda manifestação textual” (GREIMAS, 1993, p. 10).

Por outro lado, Fontanille (1999) retoma essa questão, trazendo, sob um olhar semiótico, uma nova perspectiva sobre os gêneros. Para ele, a definição do gênero se estabelecerá na comparação e no reconhecimento de semelhanças (ou diferenças) entre

os diversos textos. Ou seja, tudo aquilo que o texto tem de comum com outros textos é certamente o que o coloca sob a classificação de uma gama de gêneros.

É necessário, no entanto, organizar os textos em tipos reconhecíveis, isto é, incluir as obras dentro de uma categoria maior, reconhecível. Assim, a categorização de um gênero realista, tomando o exemplo acima citado, leva em consideração formas de tematização de um universo literário dado, que são reconhecíveis no interior de uma cultura e são extrínsecas ao texto. Já “conto”, “romance” ou “carta” são formas de se reconhecer uma organização textual com base, sobretudo, em propriedades formais intrínsecas ao texto.

Em *Semiótica e Ciências Sociais* (1976), Greimas continua a expor a problemática da definição do gênero. O autor cita duas definições que, segundo ele, “(...) parecem igualmente sábias” (GREIMAS, 1976, p. 188). A primeira refere-se a Pierre Maranda e diz que “o conceito de gênero não é absolutamente pertinente para as pesquisas estruturais” (GREIMAS, 1976, p. 188). A segunda definição vem de Georges Dumézil, que afirma ter passado toda a sua vida buscando a diferença entre mito e conto, em vão. Greimas (1976, p.188) conclui, então, que se trata “de uma confissão de impotência provisória, de uma afirmação da dificuldade – e não da impossibilidade – da solução”. E acrescenta (1976, p. 188):

É evidente que essas poucas observações conclusivas não podem pretender trazer uma solução para o problema ao mesmo tempo complexo e irritante dos gêneros literários – problema esse difícil de circunscrever.

Ele afirma que é possível partir do postulado de que todas as narrativas, quaisquer que sejam, obedecem a regras de uma gramática narrativa que, sob o formato de textos, produz objetos narrativos. Esses objetos, embora sejam produtos de uma combinatória de regras, não são todos uniformes, mas distinguem-se em classes e subclasses. Assim, se forem denominados “gêneros” esses objetos narrativos que são construídos segundo as formas canônicas, percebe-se que os gêneros, “enquanto últimos termos de uma arborescência de regras restritivas, resultam de uma classificação de caráter hierárquico que compreende, na parte superior, classes de gêneros cada vez mais gerais” (GREIMAS, 1976, p. 189).

O autor confessa que, naquela época, era impossível realizar a classificação dos gêneros; no entanto, é possível, ao menos, esquematizar uma organização provisória dos critérios de classificação. Assim, já que a definição de um gênero só pode ser

estabelecida a partir das propriedades manifestadas em uma determinada classe de textos, o primeiro critério de classificação é a presença ou ausência das propriedades narrativas de caráter estrutural.

Outra possibilidade de classificação citada por Greimas é proposta por A. Buttitta, que afirma que um tipo de narrativa pode ser reconhecido e distinguido dos outros por sua organização estrutural canônica: “assim, o mito seria definido por sua circularidade, a situação final reproduzindo termo a termo a situação inicial da narrativa” (GREIMAS, 1976, p. 189). Greimas também aponta outro critério de classificação, quando se considera a manifestação textual em relação não mais à organização estrutural que dá conta dela, mas a um ou outro nível estrutural que se encontram no texto; ele exemplifica:

Assim, certos tipos de poesia, certos discursos científicos têm tendência a prescindir da mediação do nível sintático de superfície, manifestando diretamente as estruturas profundas, sintáticas ou semânticas. É à mesma ordem de ideias, ao mesmo tipo de subcritérios que se pode submeter, provavelmente, as definições da fábula literária ou da máxima (GREIMAS, 1976, p. 190).

Percebe-se, portanto, que a quantidade e a pertinência dos critérios de classificação dependem, certamente, da quantidade e, sobretudo, da pertinência dos níveis de análise. Assim, o reconhecimento de um nível de manifestação figurativa, diferente do nível em que se situam as estruturas narrativas de superfície, e que compreende, entre outras, a análise dos motivos e das isotopias semânticas, fornece novos critérios para uma tipologia dos gêneros: a utilização de certos tipos de motivos com exclusão de outros e as preferências marcadas por certas isotopias.

É neste nível da figuração, por exemplo, que se pode situar a distinção estabelecida por Dumézil entre o mito e o conto: “o mito caracteriza-se pela manifestação figurativa dos actantes da sintaxe narrativa, sob a forma de atores-personagens; o conto, pelo contrário, prefere manifestá-los sob a forma de objetos mágicos”. E ainda afirma que “as mesmas distinções entre os personagens ‘reais’ e ‘fictícios’, presentificados ou acrônicos, poderiam dar conta, segundo Alan Dundes, das diferenças entre mitos, contos e lendas” (GREIMAS, 1976, p. 190).

Outro nível que parece também poder fornecer critérios de reconhecimento e de classificação dos gêneros é o estilístico. Um exemplo que podemos citar é a importância

que Mihai Pop⁵ atribui às fórmulas iniciais que servem como marcas de gêneros: a expressão “folha verde”, por exemplo, anuncia o início da balada rumena, e enunciar o gênero é uma das funções que lhe cabe.

Percebe-se, portanto, que uma tipologia dos gêneros poderia fundar-se não sobre o reconhecimento das propriedades estruturais das narrativas, mas sobre as definições já existentes. Cada cultura possui, assim, sua própria tipologia dos gêneros; dessa forma, o que se poderia eventualmente construir seria uma tipologia das tipologias, e não uma tipologia dos gêneros, uma tipologia cultural, então, “que não seria isomorfa como a tipologia estrutural de que falamos anteriormente” (GREIMAS, 1976, p. 191).

A definição, bem como a descrição, não constitui um objeto fechado em si, que se basta. Sabe-se, desde Saussure, que as significações se manifestam como diferenças. A definição, neste aspecto, só é possível na medida em que é tipológica.

Conclui-se, então, que a definição que só se refira a um gênero particular não pode ser considerada pertinente. A definição, assim compreendida, identifica-se com o universo semântico estudado; seus limites são os do próprio projeto científico. Isso não quer dizer que não seja possível arriscar definições provisórias, procurando reunir em um *corpus* um certo número de “gêneros” empíricos, como os gêneros menores, para reconhecer, assim, propriedades específicas e diferenciadoras.

Greimas termina sua obra afirmando (GREIMAS, 1976, p. 193):

Na medida em que os critérios distintivos dos gêneros emergem ao mesmo tempo que os níveis ou os campos autônomos de análise que conseguimos reconhecer, pode-se dizer que os progressos da análise semiótica no seu conjunto aproximam-nos ao mesmo tempo da elaboração da tipologia dos gêneros.

Fiorin, em 1990, publicou um artigo na Revista *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, intitulado “Sobre a Tipologia dos Discursos”, em que explicitou a problemática dos gêneros. Diz o autor que as diferentes culturas sempre procuraram estabelecer tipologias discursivas e que o estabelecimento dessas tipologias teve, na maioria das vezes, uma finalidade prescritiva. Por exemplo, a poética sânscrita do período clássico é totalmente codificada, e nela cada gênero é constituído por regras às quais todo escritor deveria obedecer.

⁵ Estudioso da etnologia europeia, no século XX.

Assim, é possível distinguir os textos (de acordo com as regras dos gêneros) dos não textos (em desacordo com as regras). Um exemplo que se pode citar é o da tragédia, em que deve ser obedecida a lei das três unidades (espaço, tempo e ação). Caso haja a infringência a essa norma, o texto fica descaracterizado como pertencente ao gênero trágico.

O que não se pode negar é que as modernas teorias do discurso devem tratar do problema dos gêneros, porque não se pode admitir a tese de que “cada discurso seja único e irrepitível” (FIORIN, 1990, p. 91). Segundo o autor, “a questão da tipologia discursiva traz duas ordens distintas de problemas: a dos critérios de classificação dos discursos e a dos gêneros” (FIORIN, 1990, p. 91).

Os discursos podem ser classificados a partir de vários critérios estabelecidos a partir dos mecanismos de produção do sentido.

Por um lado, o gênero é um objeto construído por uma abstração generalizante. Os textos são objetos empíricos, representantes impuros deste ou daquele gênero. Tal texto tem tais e tais características de um gênero, mas não tem outras, e assim por diante. Por outro, o gênero não depende de apenas um dos tipos acima sugeridos, mas constitui uma constelação de propriedades específicas, os tipologemas⁶. (FIORIN, 1990, p. 97)

Segundo Fiorin (1990, p. 97), as tipologias elaboradas até hoje não são finas o suficiente para apreender os vários tipos de discursos que circulam em uma dada formação social, porque foram estabelecidas com base em um único parâmetro.

Na linha da presente pesquisa, pode-se dizer que o medo é um dos traços que caracteriza o discurso de terror. Ora, mas o medo também está presente em narrativas de suspense, de literatura fantástica, entre outras. Assim, não é possível caracterizar um gênero por apenas um traço recorrente nas narrativas, pois esse mesmo traço pode estar presente em outras produções de sentido também. Isso é ainda mais claro quando este traço recorrente diz respeito ao efeito de sentido provocado pelo texto, pois diferentes textos podem provocar efeitos de sentido semelhantes, o que impede a possibilidade de classificar um gênero por apenas um traço recorrente nos textos.

Seguindo a linha de pensamento de Greimas, Fiorin também considera que a “constelação tipológica dos gêneros é social. Varia de época para época. O que numa época era considerado discurso científico pode não ser mais classificado assim.”

⁶ Rede de propriedades específicas que dependem de diferentes eixos de seleção (sintático, semântico, retórico, pragmático, etc.)

(FIORIN, 1990, p. 97). Dessa forma, os critérios de classificação pertencem à natureza da linguagem. O autor ainda complementa: “Os gêneros dependem de fatores sociais, isto é, dos efeitos de sentido valorizados num certo domínio por uma dada formação social” (FIORIN, 1990, p. 97).

A partir da perspectiva da teoria dos gêneros e das esferas sociais de Bakhtin, já aqui citadas, Fiorin afirma que uma tipologia baseada nos tipos do discurso não pretende constituir uma norma, mas, pelo contrário, quer mostrar quais mecanismos que geram os diferentes tipos de discursos sociais, como o científico, o político, o religioso, etc.

Assim, é notório o fato de que a definição dos gêneros ainda é problemática para as teorias do discurso, inclusive para a semiótica. Isso constitui um motivo a mais pelo qual se justifica a escolha pelo termo “configuração discursiva” ao agruparmos as obras com o efeito de sentido do terror. Analisar-se-ão os traços discursivos que compõem esses textos e a maneira como os temas são figurativizados, configurando o discurso de modo a provocar efeito de sentido do terror.

De acordo com os autores e teorias aqui mencionados, o gênero é algo heterogêneo, maleável e relacionado diretamente às condições contextuais de produção e de circulação dos diversos discursos na sociedade. Dessa forma, o termo “configuração discursiva”, que abrange somente as características estruturais capazes de render determinado efeito de sentido em um texto, se torna mais adequado a este trabalho, que tem como base uma teoria que prevê que o sentido do texto deve ser apreendido de sua organização interna.

1.1.2 Tema e configuração discursiva

Assim como não se pode afirmar que o terror seja um gênero literário, não se pode dizer que ele deva ser considerado tema de obras literárias, visto que, para a semiótica greimasiana, a noção de tema é distinta da noção que o senso comum confere a ela. A semiótica, segundo Fiorin (1989, p. 73), considera o tema um “investimento semântico, de natureza conceptual, que não remete ao mundo natural, tais como elegância, orgulhoso, raciocinar”.

Diferentes textos podem tratar do mesmo “tema”, porém de maneira diferente. Esse “tema” amplo, que aparece em vários discursos (o amor, a morte, a infância, a partida, o exílio, etc.) constitui não propriamente um tema, mas uma configuração

discursiva. E, se forem abordados de maneiras diferentes, os temas não poderiam ser classificados dentro de uma mesma configuração discursiva.

Fiorin (1989, p. 76) afirma que: “(...) a apreensão da configuração discursiva só é possível a partir do confronto de vários discursos”. Isto é, o agrupamento de determinadas obras em uma mesma denominação só pode ser feita após serem analisados traços discursivos semelhantes entre essas obras, ou seja, é preciso que seus discursos sejam configurados de formas semelhantes para que provoquem determinado efeito de sentido.

A definição de configuração discursiva, de acordo com a semiótica, é dada da seguinte forma (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 87):

Numa primeira aproximação, as **configurações discursivas** aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático-semântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto [grifo dos autores].

Para exemplificar, pode-se dizer que o tema da morte pode ter diferentes configurações, como um assassinato, um suicídio ou uma doença. Ora, a maneira de abordagem desse tema pode ser diferente: um assassinato pode ser analisado sob o ponto de vista de uma solução para algum problema (em narrativas de suspense, por exemplo), mantendo um valor eufórico, enquanto em outra narrativa, ele pode ser visto como algo imoral, ilegal, mantendo um valor disfórico.

Assim, percebe-se que o tema da morte pode ser transformado em texto de diferentes formas. Uma delas é a configuração discursiva do terror, onde o medo assume um valor essencial para que o efeito de sentido do terror seja suscitado.

O tema, portanto, segundo a teoria semiótica, é a maneira como determinada configuração discursiva é manifestada em alguns textos e, sendo assim, os temas podem ser vários, dentro de uma mesma configuração discursiva. Utilizando a configuração discursiva que interessa a este trabalho, o terror, pode-se dizer que ela pode ser manifestada por vários temas, figurativizados, por exemplo, pelas seguintes ações: uma jovem que morreu e volta para se vingar, mistérios de aparelhos eletrônicos que ligam sozinhos em uma casa, um castelo mal assombrado por uma família que habitava o local, etc.

Enfim, percebe-se que a configuração discursiva constitui a maneira por meio da qual determinados textos (com alguns traços semelhantes) podem ser agrupados sob uma mesma denominação, pois seus discursos se configuram de modo a provocar o mesmo feito de sentido, como do terror ou do suspense, por exemplo. Isso permite que se afirme que a noção de configuração discursiva é distinta da noção de tema proposta pela teoria semiótica.

Além disso, há elementos semelhantes nas obras de terror, que também são responsáveis por classificá-las em uma mesma configuração discursiva. No capítulo intitulado “Thèmes, motifs et schèmes”, em *La séduction de l'étrange*, de Louis Vax (1965)⁷, o autor afirma que tais elementos recorrentes nas obras fantásticas (e também nas de terror) são chamados motivos.

Citando Caillois, Penzoldt, Laclos e Brion, Vax (1965, s. d.), portanto, analisa:

Examinemos algumas listas de motivos. Roger Caillois cita o pacto com o demônio, a maldição do feiticeiro, a mulher fantasma, a intervenção do sonho e da realidade, a mudança de lugar do sonho e da realidade, a alma penada, o espectro condenado a um percurso eterno, a morte personificada, a “coisa” invisível que mata, a estátua animada, a casa apagada do espaço, a paralisação ou repetição do tempo. Peter Penzoldt enumera: o fantasma, a aparição, o vampiro ou lobisomem, a bruxa, o animal fantasma, os seres da ficção científica, o fantástico psicológico. Michel Laclos prefere (...) o fantasma, o zumbi, o ser invisível, a múmia, o monstro humano criado pelo homem, o licantropo, o espírito, a premonição, o homem invisível, o animal – simiesco de preferência – o pesadelo, a imaginação científica. Marcel Brion cita (...): floresta assombrada, reino do insólito, esqueletos e fantasmas.

Assim, dentro da configuração discursiva do terror, é possível, por exemplo, que se tenha uma obra em que a morte seja o tema; este tema produziu um motivo: um fantasma que vai assombrar os personagens. Em outras palavras, os motivos que compõem uma obra de terror são figurativizações que concretizam seu tema, como será analisado no item 2.4 desta tese.

Vax ainda afirma que não é o motivo que faz o fantástico, mas o fantástico que se desenvolve a partir do motivo. Isso também ocorre com o terror: não é a configuração discursiva do terror que faz com que apareçam os motivos nas obras, mas a aparição destes motivos é que configuram o texto discursivamente na linha do terror.

⁷ Tradução de Fábio Lucas Pierini e revisão de Ana Luiza Silva Camarani.

Dessa forma, para elencar as oito obras que compõem o *corpus* desta tese, levaram-se em consideração os motivos, recorrentes em todas elas, que as agrupam numa mesma configuração discursiva, isto é, que fazem com que elas sejam classificadas como obras da literatura de terror. Esses motivos são o que concretizam a presença do insólito nas narrativas

Definida a diferença entre configuração discursiva, gênero e tema, torna-se necessário, ainda, fazer uma segunda distinção: o terror sobrenatural e o terror do medo físico, muito diferentes no âmbito psicológico. Lovecraft (2008, p. 16) afirma que os dois tipos de terror, que provocam medo, são superficialmente parecidos, porém mantêm uma diferença essencial:

Esse tipo de literatura do medo não deve ser confundido com um outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar. Esses escritos decerto têm seu lugar (...), mas essas coisas não são literatura do medo cósmico em seu sentido mais puro. A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados (...). Uma certa atmosfera de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente.

Isto quer dizer que a configuração discursiva que aqui se propõe estudar é o terror em sua forma genuína, que provoca medo pelo desconhecido, pelo sobrenatural, diferente do suspense, que retrata casos misteriosos, mas não necessariamente com explicações sobrenaturais.

Ressalta-se que, para os estudos literários, os termos “terror” e “horror” não são sinônimos. Alberto Manguel, em sua coletânea *Contos de horror do século XIX* (2005, p. 10), cita Ann Radcliffe, na tentativa de definir essa relação entre terror e horror: “o terror e o horror possuem características tão claramente opostas que um dilata a alma e suscita uma atividade intensa de todas as nossas faculdades, enquanto o outro as contrai, congela-as, e de alguma maneira as aniquila”. Isso, porém, não interfere na composição estrutural das narrativas.

Neste trabalho, portanto, não será feita essa distinção, já que o que aqui interessa é analisar a configuração discursiva, as estruturas que compõem os textos selecionados para análise, a fim de que se possam verificar quais as recorrências discursivas nas obras, bem como traçar o perfil do leitor de livros de terror no Brasil, como já citado. Para isso, supõe-se que diferenciar os termos “terror” e “horror” não se faz necessário, já que o que está em questão é a construção discursiva do terror em si.

1.2 Origens, influências e características do terror

Atualmente, o mercado editorial brasileiro produz muitas histórias de terror. Brasileiras ou estrangeiras, que são a maioria, não se pode negar que essa configuração discursiva se expande cada vez mais nas livrarias do país, do último século aos dias atuais. Segundo Alvaro Costa e Silva, em seu artigo publicado no JB Online, “O terror que é prazer” (2005, s. p.), “mesmo que provoque sustos e calafrios, esse tipo de conto também desperta prazer. Sentir medo, lendo no aconchego de uma velha poltrona, é a maior diversão (...)”.

Vários elementos ou situações despertam medo no ser humano: altura, escuro, adoecer, insetos, solidão, monstros imaginários, fantasmas, bandidos, a morte, espíritos, seus próprios fantasmas, sua imaginação. Tudo que apavora, ou que paralisa, é o medo, produto do terror. A incerteza e a angústia de esperar pelo que vem depois do corredor escuro, ou do grito que se escutou, alimentam a literatura do medo.

A morte é um dos principais medos que o ser humano enfrenta. Mesmo em situações distintas como um sequestro real ou uma aparição fantasmagórica, o sujeito teme a morte, que pode ser causada por diferentes razões. É no mistério da morte, portanto, que a configuração discursiva do terror encontra espaço para produzir seu efeito de sentido do medo. A morte e seus mistérios sempre causaram inquietação. Entretanto, mais que a morte, o que vem depois dela parece ser a grande perturbação do homem.

Além disso, é importante observar que o medo da morte pode ser uma forma simbólica de representar o medo de tudo aquilo que não se conhece ou não se entende. E o sobrenatural se encontra inserido neste grupo de elementos desconhecidos e/ou incompreensíveis.

Entre tantos conceitos que permeiam a literatura fantástica de terror, é preciso considerar que, na medida em que o texto literário se apodera desses temores, demonstra o alerta, a denúncia, proporcionando o alívio da tensão cotidiana do ser humano que, ao pegar uma obra, coloca-se na função social de leitor. Este alívio das tensões é o desabafo, a catarse.

Nesse tipo de literatura, o homem pode reencontrar-se consigo mesmo, com os fantasmas que o perseguem. O medo, quando explorado na literatura, reflete as sensações enfrentadas na vida dita real. A função catártica da literatura é a purificação, o sentimento de alívio, de expurgar a angústia das situações de tensão.

O terror representa o rompimento com o que era dito normal, e a aparente estabilidade é interrompida. Em um momento de paz e tranquilidade, não há espaço para o medo, porém, quando essa tranquilidade se vai, à presença de um vulto, de um som ou de uma aparição, o espaço se torna uma realidade que aniquila os sentidos. Assim, o coração acelera, a pele se arrepia, o corpo se congela: surge o medo.

Nas histórias de terror, o medo é traduzido em seres e lugares enigmáticos, malignos, fantásticos, espíritos, fantasmas, feiticeiros, bruxos, monstros. Em cada local, surgem os velhos castelos, as casas abandonadas, as catacumbas, as florestas, as ruínas, os casebres, as montanhas e o inferno. São, também, temáticas recorrentes da literatura de terror os mistérios da ciência, as ousadias dos homens em busca do conhecimento, os seres misteriosos e a magia.

Segundo Maria da Glória Bordini, em seu artigo intitulado “O temor do além e a subversão do real” (1987), as histórias de horror, apesar da diversidade das formas com que são expressas, como o conto, os quadrinhos, o romance, o cinema, definem-se pelo efeito irracional que produzem sobre o leitor.

Seres aterrorizantes, espectros que assombram, homens que se transformam em animais já existem no imaginário popular há milênios. Os vampiros, por exemplo, já existiam em Vedas (textos escritos em sânscrito por volta de 1500 a.C., que formam a base do sistema de escrituras sagradas do hinduísmo); na Bíblia judaica, falava-se em espectros; na literatura grega, Ulisses consultou no Hades as sombras de Aquiles, e Shakespeare, mais tarde, se utilizaria de fantasmas e bruxas para simbolizar a devassidão humana. (BORDINI, 1987, p. 11).

Para os povos primitivos, o sobrenatural convivia com o real normalmente, da mesma forma que o medo não era uma vergonha, mas uma sensação aceita. Os clássicos, já com um pensamento racionalista, encaravam as manifestações de outras vidas nesta vida como formas de se familiarizarem com os deuses da religiosidade pagã, e não como eventos de terror.

Foi na Idade Média, com a hegemonia do cristianismo, que se dividiu o universo entre o bem e o mal, a luz e a escuridão, Deus e o demônio. O sobrenatural não era visto como ficções ou superstições, mas como entidade que participava da organização da ordem real, e que deveria ser combatida ou acatada. A Igreja alimentava essa dualidade para exacerbar a fé, e a vitória da virtude contra o vício garantia as estabilidades emocional e social.

O terror não surge enquanto há uma crença pagã ou cristã, mítica ou religiosa na existência do sobrenatural. Isso porque, se há a aceitação de outra ordem, outro plano, o sobrenatural pode ser mais facilmente aceito. Para que o terror surta efeito, é necessário considerar o “ateísmo liberal e o materialismo capitalista [que] transtornam as formas de percepção e de relação no Ocidente, entre os séculos XVIII e XIX” (BORDINI, 1987, p. 12).

Assim, os temas das obras góticas e, mais tarde, das de terror também se configuram na dualidade: a morte, dividindo duas possibilidades, uma aquém e outra além-túmulo; a bestialização, dividindo o homem em duas formas, a humana e a animal; a imortalidade, conferindo à personagem duas possibilidades: continuar na vida ou se entregar à eternidade; o desejo sexual, que dividia o homem em corpo e alma.

O sexo é um elemento muito comum em obras de terror. No item 1.2.1 deste trabalho, será analisada a relação entre terror e prazer sexual e, nas análises que compõem o capítulo 3 deste trabalho, essa mistura de sensações será mais bem explicitada.

A civilização burguesa transformou a sociedade de maneira profunda. Fez os cidadãos acreditarem na razão e na ciência, privando-os dos cultos e do lazer, para que eles pudessem competir pelo sucesso financeiro, afinal isso era mais importante do que valores como afeto e solidariedade.

Nesse contexto de racionalidade, de mudança na forma de viver, surgiram os contos góticos, que levavam os leitores a se entregarem a vivências fantásticas, em que o sobrenatural surgia para libertá-los de uma existência real, racionalista ao extremo e, conseqüentemente, insuportável.

Foi assim que o leitor do gótico passou a existir: buscando o efeito do terror por vontade própria, numa situação em que as instituições lhe afirmavam que não havia o que temer. Ele, no entanto, queria esse temor e necessitava dele, para desestabilizar a rotina. O leitor de textos de terror de hoje também busca um prazer masoquista ao se entregar a essa literatura, conforme mais adiante será explicitado.

Atualmente, não há uma gama de autores que se dedicaram à teoria da literatura do terror em si, embora muitos tenham estudado a literatura gótica. O que se tem é uma grande quantidade de autores que escreveram obras com enredos configurados discursivamente na linha do terror, mas não muitos se dedicaram a estudar os traços literários e discursivos recorrentes em todos os textos que assim se configuram.

Este é mais um motivo que justifica a composição deste trabalho. Mesmo não havendo muitos autores que estudaram a teoria literária referente ao terror, objetiva-se elucidar, neste primeiro capítulo, alguns teóricos que se dedicaram a estudar os elementos literários que compõem o terror, e não apenas focar em autores que compuseram narrativas do medo.

O autor que norteia este estudo, portanto, é Lovecraft (1890 – 1937), escritor norte-americano que se dedicou à teoria literária sobre obras que se referem ao medo, mas também produziu enredos de terror. Será feito, aqui, um estudo dessa literatura do medo, traçando uma linha histórica de seu surgimento, e analisando traços literários recorrentes nos textos dessa configuração discursiva.

Situando a literatura do medo em uma linha do tempo das estéticas literárias, pode-se afirmar que o princípio está no gótico, datado da segunda metade do século XVIII, com autores ingleses, como Le Fanu (1872) e Bram Stoker (1897). No gótico, o sobrenatural é explícito. Após este período, surgiu o fantástico, em que há a incerteza sobre o insólito e a existência de duas ordens. Dentro do fantástico, entre outras vertentes, surge a linha do terror, com Edgar Allan Poe (1840), Hawthorne (1851), Henri James (1898) e Lovecraft (1927).

Embora, por intermédio da literatura gótica, uma estética do horrível tenha se definido no mundo anglo-saxônico no século XVIII, os primeiros relatos de obras de terror, efetivamente, são dadas por Edgar Allan Poe, meio século mais tarde, oferecendo ao mundo seus primeiros contos profissionais, hoje célebres: “A queda da casa de Usher” (1842), “O barril Amontilhado” (1846), “O gato preto” (1843) e “O coração delator” (1845).

De acordo com Lovecraft (2008), a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, como já acima citado. O autor ainda acrescenta que o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido. Não saber o que está por trás de um mistério, ou que vai acontecer nos próximos instantes, instiga no homem o medo.

Esse tema do sobrenatural, do irreal, do assustador sempre esteve presente nas narrativas literárias da humanidade e serviu como assunto a autores consagrados como Hoffmann, Gautier, Edgar Allan Poe, Maupassant, e vários outros que, mesmo pertencendo a estéticas literárias diferentes, como o romantismo alemão (Hoffmann), o fantástico (Poe), por exemplo, utilizaram-se destes temas para compor suas obras.

Atualmente, o tema do sobrenatural confere a determinadas obras a categoria de *best-sellers*, o que é comprovado pelas listas consultadas a fim de se compor esta

pesquisa. Muitas dessas obras também foram adaptadas ao cinema, como *Drácula*, de Bram Stoker, que consta nas listas pesquisadas e será analisada no capítulo 3 desta tese. É inegável que essa adaptação ao cinema ajudou a popularizar essa temática; no entanto, mesmo as obras de terror que não foram transformadas em filmes sempre tiveram espaço no mercado editorial brasileiro, visto que o medo, a curiosidade e a catarse são sensações intrínsecas ao ser humano.

1.2.1 A influência gótica nas obras de terror

É imprescindível estudar a literatura gótica ao se falar em obras de terror, pois após o surgimento dessas obras, houve uma concretização dos elementos que compõem este tipo de literatura. Tais elementos foram aproveitados pelo movimento romântico e pela literatura fantástica, na qual se encontram as obras de terror, que são consideradas como vertentes do gótico. A influência fantástica nas obras de terror também será analisada neste capítulo.

As narrativas de terror tiveram origem na literatura gótica, na segunda metade do século XVIII, como uma resposta ao racionalismo daquele século. A literatura gótica surgiu trazendo uma proposta de transgressão, de desestabilização, inspirando perguntas sobre os limites morais e sociais da humanidade. Segundo Marcela Holtz, em sua dissertação de mestrado intitulada “As manifestações do gótico em Lovecraft: do castelo de Otranto ao solar de Ward” (2008, p. 11), “as dicotomias luz – escuridão, razão – desejo, lei – tirania contribuem para a desintegração das normas pré-estabelecidas”.

Assim, a literatura gótica é considerada uma forma que se opõe ao racionalismo otimista da época em que surgiu. Sendo assim, os temas ligados ao terror, à morte, ao sobrenatural formam um conjunto de elementos que ganha muito espaço nessa literatura do século XVIII, pois representa o questionamento entre o real e o sobrenatural e contradiz tudo o que é racional, visível e palpável.

De acordo com Maggie Kilgour, em *The rise of gothic novel* (1995), a literatura gótica teve espaço durante o período de 1760 a 1820. Na época em que surgiu, a burguesia ascendia como classe revolucionária e os cientistas e filósofos, por meio da ciência e do racionalismo, ditavam a ordem de organização do mundo. Iniciava, assim, o final da época feudal e a transição para a era moderna. Nesse contexto do pré-romantismo europeu, a literatura gótica surgiu como um meio de transformação e de

revisão da ordem, dos limites entre paixão e razão, bem e mal, vícios e virtudes. As imagens, a luz e a escuridão evocam a dualidade, o que é aceitável e o que não é aceitável entre os limites que circundam as relações sociais (BOOTING, 1996).

Em outras palavras, a literatura gótica influenciou a sociedade da época, fazendo-a repensar os limites, as dualidades que existem em qualquer sociedade, as quais colocam o sujeito na dúvida, muitas vezes. Assim, colocando em questão os duplos, as dicotomias, como bem e mal, vícios e virtudes, a literatura gótica desestabilizou a ordem imposta pelos cientistas e filósofos da época. E essa desestabilização se tornou necessária aos leitores que apreciavam as obras dessa linha, os quais, antes de serem leitores, eram cidadãos vivenciando mudanças que influenciavam suas relações sociais.

Assim, pode-se dizer que o gótico representa mudanças culturais, sociais e políticas. De acordo com Sandra Vasconcelos (2002, p. 126), o romance gótico seria uma resposta aos medos e às incertezas experimentados no período em que surgiu, “assim como uma tentativa de superar limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para baixo do tapete.”

Muito se discute sobre a origem do termo “gótico”. Marcela Holtz (2008) afirma que, segundo Markman Ellis, em *The History of Gothic Fiction* (2000), o termo *Goths* refere-se a tribos bárbaras germânicas que, de acordo com a história, destruíram a civilização clássica romana, deixando ao mundo um século de ignorância e de solidão. Essas tribos invadiram o Império Romano em 376 d. C., chegando a Roma em 410 d. C. e estabelecendo território na França e na Itália. Essa história é tida como cruel, devido aos saques e às maldades cometidas contra os povos com quem batalhavam. “Como consequência da sua atuação catastrófica no Império Romano, o termo *goth* passou a ser sinônimo de tudo o que era bárbaro, obscuro e tirânico” (HOLTZ, 2008, p. 54).

Seguindo uma linha semelhante de pensamento, David Punter e Glennis Byron, em *The Gothic* (2004) afirmam que essa ideia de “idade das trevas”, após a queda de Roma, logo se expandiu e englobou toda a Idade Média, até a metade do século XVII e o termo *gothic* passou a ser utilizado para identificar tudo aquilo que era relacionado ao medieval. Assim, esse estilo foi identificado como desordenado, irracional e contrário ao estilo Clássico.

Na política, o termo *goth* foi utilizado, no século XVIII, tendo como sentido a origem, a raiz, o primitivo. A partir do momento em que o termo *gothic* passou a

abranger todas as tribos germânicas, até as que invadiram a Inglaterra, no século V, ele ganhou uma nova interpretação, passando a incorporar o sentido de nacionalista, ligado à raiz do povo britânico. Dessa forma, a palavra *gothic* determinava um passado idealizado e ufanista.

A obra fundadora da literatura gótica foi *O castelo de Otranto* (WALPOLE, 1764). Assim, a temática do terror começou a ser difundida: ligação com o sobrenatural, paisagens arcaicas, castelos, labirintos, quadros que se animam e paisagens ermas começaram a despontar como elementos marcantes na literatura da época. Essa obra, portanto, foi importante para fortalecer as estruturas utilizadas nas obras góticas posteriores e que permanecem até hoje na literatura fantástica oriunda da literatura de terror, por exemplo.

Muitas obras surgiram após aquela de Walpole, mas foi com Ann Radcliff que a escrita gótica se aprimorou. A autora acrescentou em suas obras o suspense, o que diferencia a produção de Walpole da literatura de terror, sendo *O mistério de Udolpho* (1794) uma de suas obras mais famosas. (HOLTZ, 2008, p. 11). Os autores Mathew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin também utilizaram elementos da literatura gótica para compor suas obras, que foram fundamentais para a formação da literatura de terror dos séculos posteriores.

Como já aqui citado, a Inglaterra do século XVIII era extremamente racionalista. Assim, como forma de protestar contra esse contexto, surgiram as primeiras obras góticas, cujas características mais importantes são a transgressão, o excesso, a destabilização, o cenário, as temáticas do desconhecido e do sobrenatural. A importância da literatura gótica, segundo Lovecraft (2008), é que ela foi o fator principal de estímulo para o crescimento de uma escola gótica, o que inspirou os grandes autores da literatura de terror, que surgiram depois, como Stephen King e Anne Rice.

Com o passar do tempo, a literatura gótica passou por transformações. Os elementos que eram encontrados nas obras literárias do século XVIII deram espaço a uma literatura mais concentrada no indivíduo e o terror incorporou-se às narrativas, por meio de novas temáticas, como os vampiros, por exemplo.

O clima sombrio, os mistérios, os castelos, as passagens subterrâneas, os labirintos, as paisagens obscuras, enfim, todos esses elementos utilizados por Walpole sofreram algumas modificações ao serem empregados nas obras góticas posteriores; porém, segundo Botting (1996), serviram como moldura para as narrativas vindouras.

Segundo Varma (1987), em *The gothic flame*, alguns dos motivos góticos foram modificados a fim de intensificar o terror: o castelo e o convento góticos tornaram-se a caverna, o tirano gótico transformou-se em vilões ou bandidos, as passagens subterrâneas transformaram-se em florestas sombrias. A magia negra e os demônios também foram acrescentados à nova literatura que surgia, assim como os monges malignos, sociedades secretas e o cenário da Inquisição.

O castelo representa um retorno ao passado, a um tempo misterioso, distante da atualidade, evidenciando a nostalgia que o antigo evoca. Além disso, o castelo é o local onde os horrores acontecem, pois suas paredes impenetráveis e sua clausura servem como prisão e até túmulo. O castelo é majestoso, ameaçador e seus acessórios são os labirintos, as passagens secretas, as escadas enormes, tudo contribuindo para a atmosfera do terror.

O vilão gótico também exerce importante função nas obras. Além disso, a paisagem misteriosa também é importante. Florestas escuras, vendavais, tempestades formam o cenário da literatura europeia do medo pós século XVIII.

Três importantes elementos da literatura gótica, como já aqui citado, são a transgressão, o excesso e a desestabilização. O gótico representa o excesso de imaginação que se opõe à razão vigente do século XVIII, como uma fuga às regras da estética neoclássica, que primava pela claridade e pela simetria. Por meio de temáticas como mortes, tirania e fatos sobrenaturais, a literatura gótica trouxe uma estética baseada na emoção, associada ao sublime.

O conceito de sublime ocupa um lugar central na estética do século XVIII. Foi, primeiramente, usado como um termo retórico, referindo-se a determinadas qualidades que uma obra literária possui, que possam transmitir ao leitor o êxtase e levar os seus pensamentos a um plano mais elevado. Posteriormente, Edmund Burke teorizou sobre o sublime, contrastando o seu conceito com a ênfase dada pelo Iluminismo à claridade, à precisão, à simetria e à ordem.

O vocábulo sublime entrou na língua inglesa por via francesa, derivada do latim. O seu uso inicial diz respeito à linguagem ou estilo exaltado e mais tarde à percepção física.

Custódio José de Oliveira, em *Tratado do Sublime – Dionísio Longino* (1984) afirma que definir o sublime é uma ação fadada ao fracasso. No entanto, o autor identifica como fontes do sublime as seguintes capacidades: elevação do espírito para se poderem formular elevadas concepções; o afeto veemente e cheio de entusiasmo, capaz

de provocar paixões inspiradas; disposição das figuras de pensamento e de dicção, que seriam uma espécie de desvios provenientes da imaginação e criatividade; formular de forma nobre e compor de forma magnífica. As duas primeiras fontes dizem respeito ao gênio inato; enquanto que as restantes são o resultado da arte.

O autor ainda define a sublimidade na literatura como a principal virtude literária. É o “eco da grandeza do espírito, o poder moral e imaginativo do escritor presente no seu trabalho” (OLIVEIRA, 1984, p. 42). Esse poder seria capaz de transformar qualquer obra numa obra louvável e digna, quaisquer que fossem os seus defeitos, se ela atingisse o sublime. Esta definição aponta para o fato de que o mérito da obra de arte está no poder de transportar o leitor ao êxtase e isso só acontece se a obra atingir o sublime. Dessa forma, a identificação da personalidade do autor, qualidades da obra e seus efeitos no leitor são determinantes da sua grandeza literária.

As emoções são o ponto principal de consideração do sublime, pois segundo o autor, não há tom mais elevado do que o da paixão genuína. Tal consideração antecipou muitos dos temas e métodos que mais tarde viriam a despertar o interesse do movimento romântico. Este tratado confere uma nova proposta ao problema da essência da obra literária, pois analisa a gênese da obra, os estados de espírito, pensamentos e emoções do autor, e não a qualidade da obra em si.

Burke (1958) traz uma nova interpretação sobre o conceito de sublime, valorizando a imaginação como fato de criação. Burke distingue o conceito do sublime, com as suas associações ao infinito, à obscuridade, à solidão e ao terror, do conceito do belo, que consiste na relativa pequenez, na delicadeza, na suavidade e na luminosidade das cores.

Alguns dos elementos que Burke realçou nesse tratado foram o terror e as suas causas: o poder, a obscuridade, o infinito, entre outras. Burke criou uma relação entre sublime e morte, derivando daí o prazer. Isso acontece porque o autor atribui o terror a uma tensão dos nervos. Sem essa tensão, o indivíduo sente apenas indiferença. O terror, no entanto, estimula os nervos e provoca paixões.

Para Burke, o prazer não se obtém apenas na distanciação dos objetos que poderão ser uma ameaça (morte), mas é a excitação masoquista que o indivíduo sente ao aproximar-se deles. Segundo Bordini (1987, p. 20):

Nesse mundo em que a consciência não pode distinguir entre realidade e irreabilidade, mas tem a necessidade de impor significação

aos dados empíricos que lhe sobrevêm, sob pena de enlouquecer ante seu sem-sentido intrínseco, a literatura de horror desempenha um papel curioso. Torna significativo o sem-sentido.

Assim, pode-se afirmar que os textos de terror preenchem a falta de sentido do mundo com alguns eventos imaginários que também não têm sentido, mas que passam a adquiri-lo porque o leitor assim deseja. O desejo pessoal do leitor é, portanto, operador do fantástico, do gótico e também do terror.

A autora ainda afirma (1987, p. 21) que a literatura fantástica “é um afloramento do reprimido, que realiza desejos recalcados”. Torna-se possível considerar, portanto, que o leitor atual de textos de terror é semelhante ao leitor dos textos góticos do século XVIII, afinal este surgiu num século em que o materialismo capitalista estava em seu auge, em que a razão predominava e em que o homem era motivado apenas a trabalhar e a adquirir cada vez mais lucros. Assim, este leitor precisava da desestabilização do gótico, para quebrar a pressão em que vivia.

Da mesma forma age o leitor atual de textos de terror. Inserido num mundo também capitalista, materialista, competitivo, tecnológico, onde tudo ganha maior velocidade, o leitor de obras de terror necessita desses textos para sair da rotina, das regras e do ritmo acelerado, que só aumentou desde o século XVIII até a atualidade.

Como já acima citado, é preciso considerar apenas uma ordem, a real (e, na literatura, seu simulacro), para que o medo surja, afinal, se se considera que há outro plano, o sobrenatural, é mais fácil de aceitar o fato insólito. Assim ocorre com o leitor de textos de terror de hoje: como a crença no físico, na ciência, no capitalismo é cultuada, muitos leitores precisam do medo para a desestabilização.

Certo de que a ordem real é o único plano existente, o leitor atual de literatura de terror se entrega à literatura fantástica, pois ela lhe mostra a possibilidade de um segundo plano. O surgimento da hesitação diante da explicação natural ou sobrenatural de um fato insólito pode ser definido como algo necessário para o surgimento da essência do fantástico: a dualidade, a ambivalência.

Surgem, então, os motivos que figurativizam essa dualidade: fantasmas, vampiros, lobisomens, monstros, ou seja, seres que são metade humanos, metade animais, ou metade vivos, metade mortos. O medo é sentido pelo leitor justamente pelo contato, na narrativa, com esses elementos duplos, que surgem para desestabilizar a harmonia da realidade ficcional. Assim, tais elementos buscam proporcionar ao leitor o prazer masoquista, já acima citado, que ele mesmo busca ao consumir tais obras.

Tendo em conta que o terror é o princípio comum a tudo o que é sublime e que o que aterroriza ameaça a existência do indivíduo, cria-se essa relação entre sublime e morte, da qual deriva esse tipo particular de prazer. A teoria de Burke viria mais tarde a ser importante para o romance gótico.

Immanuel Kant, em *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), afirma que existe o sublime na natureza, pois ela fornece objetos incomensuráveis e o sublime é o que se apresenta como absolutamente grande. Mas esse sublime é limitado, pois, na verdade, reside na razão que domina essa natureza. Na filosofia de Kant, o sublime é uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está face a algo de grande magnitude.

Pode-se ter uma ideia de tal magnitude, mas não se consegue fazer igualar essa ideia com uma intuição sensorial imediata. Isto se deve ao fato de os objetos sublimes ultrapassarem as capacidades sensoriais. Um exemplo de sublime, para Kant, seria uma montanha. Pode-se ter ideia de uma montanha, mas não intuição sensorial dela como um todo. Sentimos dor pelo fato das nossas faculdades não conseguirem apreender o objeto, mas sentimos prazer também na tentativa de o fazermos. Divide, ainda, o sublime em matemático e dinâmico. O sublime matemático verifica-se quando a nossa capacidade de intuição é dominada pelo tamanho (uma grande montanha); o dinâmico quando a nossa intuição é dominada pela força (uma tempestade).

A sua teoria difere da de Burke, na medida em que Kant não considera o sentimento do terror como próprio de nenhuma experiência estética, logo, como próprio do sublime. Um indivíduo subjugado pelo terror não pode julgar o sublime, da mesma maneira que um indivíduo seduzido por estímulos não pode julgar o belo.

Assim, embora Kant discorde de Burke, é na teoria deste que se encontra respaldo para aqui afirmar que o terror está associado ao conceito de sublime. Isso porque o terror pode ser definido como uma sensação de prazer masoquista que um indivíduo sente ao se aproximar de algo que ameaça a sua existência, isto é, a sensação do terror é dada pelo prazer resultante da relação entre o sublime (sensações elevadas) e a morte (ameaça existente).

O sublime está, portanto, associado ao gótico pelo excesso, pelo exagero e pela aproximação com a morte. A junção do espaço gótico com as paisagens obscuras, os lugares sombrios e tantos outros elementos que o caracterizam confere ao texto, segundo Botting (1996), sensações de terror, mas ao mesmo tempo proporciona um deslumbramento e fascínio, trazendo sensações de infinito e de poder. Dessa forma, o

excesso do gótico tem a capacidade de transgredir os limites estéticos das obras e também os limites sociais, assim como as barreiras entre a vida e a ficção.

O que é transgredido na literatura gótica são os valores domésticos, do mundo civilizado; vilões tirânicos transgridem os valores sociais e morais numa atmosfera em que as leis já não são obedecidas e a ordem familiar e a social são desintegradas. Cruzam-se as fronteiras do que é permitido socialmente, aceito moralmente, apresentando o lado mais obscuro da sociedade. Dessa forma, o medo e o terror renovam os valores sociais e pessoais. Transcendendo imaginativamente, superando o medo, renova-se o sentido do valor social e de si (BOTTING, 1996).

Ao se utilizar de paisagens obscuras, da morte e do sobrenatural, a literatura gótica serve como desestabilizadora da realidade segura. Segundo Oakes (2000), a literatura gótica induz os leitores a fazerem perguntas sobre a sociedade, sobre o universo e sobre si mesmos, agindo como um instrumento cultural que os faz refletirem sobre as preocupações e sobre os medos sociais, mostrando o lado obscuro da sociedade que se encontrava amparada no otimismo.

Varma (1987, p. 21) afirma que a junção de todos esses elementos é o que confere ao texto o efeito de sentido do medo, do sobrenatural. Esse acúmulo de detalhes sucessivos, aliados às transformações que essa literatura sofreu, prolongam-se na literatura atual de terror, embora ela assuma “uma forma menos ingênua e óbvia” (LOVECRAFT, 2008, p. 26).

Nessa época em que o Romantismo predominava, a literatura gótica começou a sofrer transformações, sendo uma das mais importantes, de acordo com Botting (1996), a interiorização. O cenário composto por paisagens obscuras passa a ser um reflexo do estado interior mental e emocional do indivíduo. A maioria dos escritores ingleses no período de 1770 a 1820, segundo Punter (2004), foi muito influenciada pelo gótico, conferindo a ele uma nova forma, articulando imagens de terror, que exerceriam uma grande influência sobre a história literária vindoura.

Essas inovações na literatura atingiram o sujeito romântico no nível individual. Esse indivíduo desempenha a função do excluído da sociedade, que tem poucas chances de nela se estabelecer, devido a valores sociais e à opressão da sociedade monárquica. Nas obras do período, o indivíduo é representado por uma personagem rejeitado e ambíguo: é, ao mesmo tempo, vítima e vilão – vítima da sociedade, vilão por seus atos maléficos, desafiando as regras sociais.

Ao se falar em gótico, é necessário citar Ann Radcliffe, autora inglesa e uma das pioneiras do romance gótico. Ann Radcliffe (1764 - 1823) publicou como Sra. Radcliffe e foi a sua maneira de expor o sobrenatural que transformou o romance gótico em algo socialmente aceitável.

Entre seus trabalhos, estão “Castelos do Athlin e Dunbayne” (1789), “Um Romance da Sicília” (1790), “O Romance da Mata” (1791), “Os Mistérios de Udolpho” (1794) e “Italiano” (1797). Ela deu um tom para a maioria de sua obra, que tendia a envolver inocentes, jovens mulheres heroicas, que se encontram em castelos sombrios e misteriosos. Estilisticamente, Radcliffe foi notada por suas descrições de lugares exóticos e sinistros.

Outro importante autor da literatura gótica foi Matthew Gregory Lewis (1775-1818), que escreveu *Le moine* (1796). Inspirado por Ann Radcliffe e Horace Walpole, o autor trouxe à literatura gótica a inovação na maneira de expor o mal. Ele não explicava a aparição do mal, em suas obras, através da racionalidade, mas deixava o irracional surgir e se impor. O artigo ainda traz uma citação de Maurice Levy (s.d., s.p. Trad. nossa) sobre Lewis:

Os poderes do mal não são aqui representados alegoricamente ou de forma abstrata... Ao centro do círculo mágico que Lewis traça ao redor de seus personagens, e que delimita seus atos, Lucifer se desenha, tenebroso, espetacular, maldoso, com seu rosto tomado por abomináveis traços originalmente murchos.

Mary Shelley (1797 – 1851) foi uma escritora britânica que também contribuiu para a literatura gótica. Seu principal romance de terror gótico, *Frankenstein* (1831), relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de ciências naturais que constroi um monstro em seu laboratório. Shelley sofreu influências do Romantismo, sendo a principal abordagem desta obra a relação entre criatura e criador, com implicações religiosas, como era característica do movimento gótico.

Em *Frankenstein*, o sublime, já acima mencionado, é expresso por meio da grandiosidade da natureza, uma temática clássica do movimento romântico, nas descrições das grandes planícies de gelo e das paisagens da Europa.

Joseph Sheridan Le Fanu (1814 – 1873), escritor irlandês do século XIX, também teve sua importância no cenário das narrativas góticas. Apoiando-se no folclore nacional para escrever histórias de fantasmas e assombrações, Le Fanu teve como uma de suas obras principais *Carmilla, A vampira de Karnstein* (1872), uma das novelas

góticas mais populares do século XIX. Considerada a obra que inspirou *Drácula* (1897), de Bram Stoker, contribuiu para consolidar as convenções da literatura vampiresca e a sedimentar o caráter erótico associado ao vampiro, amplamente explorado desde então, como será aqui exposto nas análises de *O vampiro Armand*, *A história do ladrão de corpos* e *Drácula*, no capítulo 3 desta tese.

Da mesma forma que autores como Poe e Hoffmann, como será mostrado no próximo item deste trabalho, suas narrativas desvincularam a ficção sobrenatural das fontes externas de terror, e, concentrando-se nos efeitos psicológicos, ajudaram a fundar as bases da literatura de terror desenvolvida atualmente.

Por fim, Bordini (1987, p. 16) afirma que, para a literatura gótica, não interessam as distinções feitas por Todorov entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Para essa literatura, basta que o efeito de terror seja acionado pelo emaranhado de acontecimentos, apoiados nos atores e cenários, mesmo que o desfecho possa destruir o efeito. “Cumpre tentar sondar o indizível, mesmo falhando em mantê-lo inaudito”.

1.2.2 A influência fantástica nas obras de terror

Definida a influência gótica nas narrativas de terror, não se pode deixar de analisar as influências fantásticas que essa configuração discursiva sofreu. A literatura fantástica surgiu após o gótico, com certas modificações.

De acordo com Maurice Levy, em seu artigo “Gothique et fantastique” (1980, p. 46)⁸, na mudança do gótico para o fantástico:

(...) a temática não evoluiu quase nada, já que os crânios e ossadas diversas faziam tropeçar a heroína gótica no momento de suas peregrinações noturnas nas criptas do castelo. (...) Os motivos perduram, mas seus significados evoluem. O fantástico moderno despoja-se da ideologia tão convencionalmente anglicana à qual os góticos haviam retornado, abandonando Walpole. O irracional não requer mais sanção do sagrado, ele desabrocha gratuitamente, interioriza-se, ganha as zonas da psique, onde o mal não tem mais necessidade (devido à laicização cada vez mais ampla das consciências) de símbolos religiosos para se exprimir.

⁸ Artigo publicado na revista Europe – Revue Littéraire Mensuelle. Tradução de Bruno Sérgio Sedenho.

Esta é a principal diferença entre o gótico e o fantástico: enquanto naquele, a religião era cultuada, neste é abandonada. Assim, os autores se aprofundaram na psique humana, como define Levy (1980, p. 47):

Enfim, o sonho que os góticos faziam tão frequentemente intervir nas suas narrativas como premonições ou como artifícios próprios para justificar a intrusão de um sobrenatural que se dissipava ao amanhecer, vê-se revestido por um novo estatuto, pelo fantástico moderno: os fantasmas – tornados, além disso, mais familiares pelas teorias contemporâneas sobre o inconsciente – tornam-se própria substância da narrativa e orientam a ação em direção às inconfessáveis profundezas da vida abismal. (...) Que releiamos (...). Drácula, de Bram Stoker, e convencer-nos-emos rapidamente de que os autores levam doravante a sério e assumem plenamente o mesmo nível de escrita, as atividades noturnas da psique.

O autor ainda acrescenta (1980, pp. 47-48):

Para concluir, poderíamos dizer que o fantástico nada inventou que o gótico não tivesse previamente, ao menos esquematicamente, imaginado. Nem mesmo os monstros mais horrendos criados por Hodgson, Stoker ou Lovecraft, dos quais poderíamos considerar que o “vampiro”, de Polidori, o Frankenstein, de Mary Shelley, e o licantropo, de Maturin (em **Os Albigenses**) são os mais rudimentares, mas os mais reais, protótipos.

Assim, na transição da literatura gótica para a literatura fantástica, afirma-se que esta é uma “divulgação contínua e progressiva” (LEVY, 1980, p. 48) daquela. “O fantástico poderia muito bem ser somente a formulação sempre nova daquilo que não é talvez impossível de considerar como uma variante do imaginário: a rejeição do mais familiar e o desejo do estranho”. (idem).

Pode-se dizer, portanto, que dentro das vertentes da literatura fantástica, encontra-se uma ramificação que se baseou nos elementos da literatura gótica. Nessa ramificação encontram-se as histórias de terror, com influências fantásticas em sua essência.

A literatura fantástica iniciou-se no começo do século XIX, como uma forma de fuga característica do movimento romântico. Trata-se de uma reação ao século das luzes, contra a tecnologia e o cientificismo. Há muitos estudos sobre o fantástico e muitos autores que abordam essa linha de narrativas. Entre eles, pode-se citar Louis Vax, um dos primeiros teóricos que abordaram a definição do fantástico.

Segundo o autor, o fantástico se contextualiza em um mundo ficcional dito real, com pessoas comuns, mas que subitamente se deparam com o sobrenatural, com o desconhecido. Segundo Vax (1972, p. 8), “(...) o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível”. Ele ainda define a literatura fantástica como sendo responsável por “introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (p. 9). Para ele, o fantástico exige a aparição de um elemento sobrenatural em um mundo dominado pela razão.

Há muitas correntes teóricas sobre a literatura fantástica; muitos aspectos dessa literatura são comuns a todas elas, no entanto, há alguns pontos em que há diferenças entre elas. Inclusive o surgimento do fantástico é algo que causa discordância entre essas correntes. Segundo Selma C. Rodrigues (1998), há duas vertentes para o surgimento da literatura fantástica: a primeira afirma que o surgimento teria se dado a partir de Homero e dos contos *As mil e uma noites* (s. d.) . A segunda vertente, e é essa linha que este trabalho segue, afirma que a literatura fantástica surgiu entre os séculos XVIII e XIX.

Mesmo concordando em relação à definição da origem do fantástico, alguns autores discordam, principalmente, em um ponto: a presença do terror. Para Vax, não é necessário que as obras fantásticas causem terror nos leitores; já Todorov acredita que se o leitor não sente terror, não se configura o fantástico, pois é função do sobrenatural causar um medo exacerbado.

Todorov, em 1969, publicou sua obra principal sobre a teoria do fantástico: *Introdução à literatura fantástica*, diferenciando e definindo esse ramo da literatura. Segundo ele, as principais características do fantástico são a hesitação e a ambiguidade sentidas pela personagem; sem essas características, que devem ser mantidas até o final da obra, o fantástico não se configura. De acordo com Furtado (1980, p. 36), “(...) a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela”.

A hesitação se dá num contexto em que a personagem, inserida num mundo ficcional dito real, não sabe se o acontecimento estranho realmente ocorreu ou se se trata apenas de uma ilusão. Como essa dúvida permanece até o final da narrativa, o leitor também permanece na incerteza, e a hesitação, portanto, é sentida e mantida pela personagem e pelo leitor. A personagem não sabe se o fenômeno sobrenatural aconteceu de fato, se ela sonhou, se foi um delírio ou até se ela morreu e foi para outro mundo; da mesma forma, o leitor permanece sem saber.

É comum, nessas narrativas, que, ao final da história, seja revelado que a personagem acordara de um sonho; parece, portanto, que a explicação foi dada. No entanto, o fato estranho que aconteceu no sonho deixa vestígios no mundo tido como real na narrativa, e a dúvida volta a reinar, como por exemplo, uma personagem que conversou com alguém misterioso e assinou um papel. Quando acorda desse sonho, misteriosamente sobre seu colo repousa uma caneta desconhecida. Esse objeto que surge para restabelecer a dúvida é denominado objeto-mediador. (FURTADO, 1980).

Nas narrativas fantásticas, não se sabe se os acontecimentos sobrenaturais são ilusões e o mundo real ficcional está inabalado, se realmente algo estranho ocorreu e nada consegue explicar o fenômeno, ou, ainda, se esses fatos podem ser explicados pelas leis naturais.

A ambiguidade existe no sentido de que há, na literatura fantástica, duas ordens que convivem e dialogam: o real e o sobrenatural. Para manter a hesitação da personagem e, conseqüentemente, a do leitor, a ambiguidade é manifestada nos aspectos verbal, semântico e sintático.

Em relação ao aspecto verbal, Todorov mostra a importância do discurso figurado, do uso da modalização e do tempo imperfeito, assim como o narrador em primeira pessoa, o que, segundo o autor, é melhor para o fantástico, pois narra a situação sob o ponto de vista do narrador, fator que aumenta a incerteza do leitor, pois não é a personagem que está dizendo, afinal, nem ela sabe o que ocorreu.

Sobre o aspecto semântico, Todorov elabora dois grupos, que são separados sob o ponto de vista temático: há as temáticas do “eu” e as temáticas do “tu”. O primeiro grupo diz respeito à relação entre o homem e o mundo, ao limite entre a matéria e o espírito, entre o eu e o outro. Já o segundo grupo abrange as temáticas do desejo sexual, do homossexualismo, do incesto, do diabo e da religião, da crueldade como fonte ou não de prazer, além da necrofilia e dos vampiros. (TODOROV, 1969).

O aspecto sintático diz respeito à maneira como o sobrenatural deve aparecer no texto, obedecendo a uma ordem de fatos que levará ao acontecimento sobrenatural ou insólito. A sequência das ações, portanto, é feita de modo a confundir a personagem e o leitor sobre o que aconteceu ou está acontecendo.

Há duas vertentes que não se pode deixar de citar, ao se falar em literatura fantástica: o estranho e o maravilhoso. Enquanto no fantástico, há o estranhamento e a dúvida, no maravilhoso não há a mínima tentativa de fazer os acontecimentos insólitos passarem por reais. Há um acordo entre o narrador e o receptor do enunciado de que

esse último deve aceitar todos os fenômenos como dados irrecusáveis, uma vez que não são passíveis de debate sobre sua natureza ou causas. Em outras palavras, no maravilhoso há a aceitação do insólito, o que, para o fantástico, é questionável.

Já no estranho, as ocorrências sobrenaturais são sempre explicadas racionalmente, de acordo com as leis naturais, como um barulho que pode ser explicado simplesmente como ocorrência de um trovão, por exemplo, ou uma sombra que é explicada por um animal que passou pela rua e refletiu sua imagem sob a luz da lua.

Assim, a principal diferença entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho é que, no primeiro, há a hesitação; já nos outros dois, há a aceitação e a explicação, respectivamente, daquilo que ocorreu. “(...) só no fantástico ocorre sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica”. (FURTADO, 1980, p. 35).

Como já aqui citado, o fantástico (como qualquer forma literária) instiga diferentes concepções para diferentes autores. De acordo com Furtado (1980), o fantástico da tradição, compreendido como o fantástico do século XIX, fundamenta-se no inadmissível, para Callois, no mistério, para Casteaux, nos elementos sobrenaturais, para Louis Vax, no temor e no terror, para Lovecraft, e no medo, para Penzoldt.

Dentre esses autores, aquele cuja linha de pensamento este trabalho segue é Lovecraft, pois ele utilizou elementos da literatura fantástica para compor suas histórias de terror e analisou a teoria dessa literatura do medo. Além disso, o terror é o traço que mais marca o fantástico tradicional, pois a irrealidade se ajusta a uma motivação ligada ao horrível, ao macabro e à morte. Dessa forma, a teoria a ser seguida para analisar os elementos literários que compõem os textos de terror será, principalmente, a de Lovecraft.

É por esse fato que se pode dizer que o *corpus* desta pesquisa é constituído por obras que se configuram discursivamente com base no terror, e não na literatura fantástica, pois, como será analisado no capítulo 3 desta tese, as oito narrativas selecionadas não comportam enredos onde haja ambiguidade ou hesitação por conta das personagens e, conseqüentemente, por conta do leitor. Não há dúvida de que o sobrenatural tenha ocorrido e não há duas ordens que se opõem. O sobrenatural é um fato certo e há apenas uma ordem, aquele tido como real na narrativa, no qual é inserido o elemento sobrenatural.

Definidas as origens e influências da literatura de terror, cabe, neste momento, elucidar as características dessa configuração discursiva, isto é, analisar os elementos literários que trazem à tona o efeito de sentido do medo. Os componentes discursivos

que colaboram, da mesma forma, para conferir às obras de terror o efeito de sentido do medo serão analisados no capítulo 2 desta tese.

Segundo Lovecraft (2008, p. 17), é evidente que não se pode esperar que todas as histórias de terror “se conformem à perfeição com algum modelo teórico. As mentes criativas são desiguais, e o melhor dos tecidos tem seus pontos frouxos”. No entanto, algo que se pode verificar como recorrente nessas narrativas é a atmosfera do medo e como ela é discursivizada. Para o autor, a atmosfera é o elemento mais importante, pois o critério final de autenticidade das obras de terror não é o enredo, mas a criação de uma sensação específica: a sensação do medo.

Como já aqui citado, a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, cujo tipo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido (LOVECRAFT, 2008). Devido a essa verdade, estabelece-se a autenticidade da ficção fantástica de terror como uma configuração discursiva, haja vista que o medo é o elemento principal dessas narrativas e, para que ele seja suscitado, é necessário que os textos tragam elementos literários e traços discursivos, recorrentes em todos eles, que evoquem esse efeito de sentido.

Não é toda pessoa que consegue sair da rotina diária, do racionalismo, da clausura da vida cotidiana para se entregar a emoções e acontecimentos extraordinários, surreais, representados nas histórias de terror. Esse é um traço hipotético que pode ser analisado como fator pelo qual a literatura de terror é um ramo lucrativo para o mercado editorial brasileiro, pois segundo Todorov (1969), a sensibilidade reside no ser humano e, cedo ou tarde, ele vai se render a um lapso do fantástico que invade sua mente, por mais resistente que seja. Além disso, o terror lida com o desconhecido e este, por sua vez, suscita a curiosidade, algo incontrolável no homem, sobretudo no homem que exerce a função social de leitor.

Sabe-se que o medo é a sensação de base da literatura de terror; é por meio do temor que os textos são construídos. De acordo com David Punter, em *The literature of terror* (1996), o medo interfere no texto, adaptando e estabelecendo relações entre a linguagem e os símbolos textuais. São essas relações que serão analisadas no capítulo 3 desta tese.

Sendo o medo algo estreitamente ligado a emoções primitivas, pode-se dizer que a história do terror é tão antiga quanto o pensamento e a fala humanos. O terror aparece como um ingrediente no folclore mais antigo de todas as raças e é concretizado em produções literárias e escritos sagrados mais arcaicos, sendo essencial em rituais

mágicos de evocações de demônios, os quais existem desde a pré-história, e cujo apogeu se deu no Egito e nas nações semitas (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Traços desse medo são encontrados, portanto, na literatura folclórica e na literatura clássica. A ocorrência do terror na literatura se deu, também, na Idade Média, época propícia ao fantástico, ao sobrenatural devido à atmosfera de trevas em que a humanidade se encontrava durante o período. Tanto no Ocidente, quanto no Oriente, a herança sobrenatural foi preservada, e bruxas, vampiros e demônios ganharam muita força na literatura da época.

A predominância do terror na Europa medieval teve êxito, entre outros fatores, pela onda de pestilência. Além disso, durante todo esse período, existia entre todas as pessoas, das mais cultas às mais incultas, a fé no sobrenatural, seja ele manifestado em relação à Cristandade ou à bruxaria e à magia negra.

Seja nas lendas e nos mitos, na magia e no cabalismo, em sacrifícios mortais, em cultos profanos ou em ritos de fertilidade, o fato é que, de uma forma ou de outra, o terror é um elemento que sempre esteve presente tanto na literatura, quanto nas práticas humanas que evocam o sobrenatural. Os vestígios desse passado ecoam na literatura moderna.

Nesse ambiente propício, surgiram personagens na literatura que perduram até hoje, embora algumas vezes alterados pelas técnicas modernas, como o demônio, o lobisomem, o feiticeiro e o vampiro, além de figuras como a sombra, o vento, o túmulo e o castelo.

Em relação às personagens da literatura tradicional de terror, pode-se subdividi-las em dois grupos: seres humanos vítimas e seres sobrenaturais maléficos. Estes seres podem se apresentar de diferentes formas: bruxas, vampiros, espectros, sem corpos, com os corpos possuídos por espíritos, deuses, demônios. Os seres humanos sempre são vítimas das personagens maléficas, pois estas adentram o universo daqueles, ocasionando-lhes o mal de algum modo, o que lhes confere medo.

Já nas obras de terror psicológico, como será analisado no próximo item desta tese, as personagens sobrenaturais não representam perigo para os seres humanos. Ao contrário, elas surgem no enredo para pedirem ajuda, muitas vezes. Essa nova forma de compor histórias de terror também será explorada no capítulo 3 desta tese.

O tempo dessas narrativas, durante o Romantismo, fazia referência a épocas remotas do passado histórico europeu, a Idade Média ou as civilizações semitas. No período realista das obras, a referência é o presente histórico, repleto de deslocamentos

a um passado arcaico. Isso se mantém no século XX, em que o tempo das narrativas é manipulado livremente entre passado histórico e pré-histórico, presentificando o cotidiano.

Já em relação ao espaço das narrativas de terror, há uma preferência por locais confinados, labirintos, florestas densas, cemitérios, castelos, todos escuros e misteriosos. A cidade pode ser real, mas é sempre ameaçada por uma força surreal.

Assim, conclui-se que a literatura do medo, ao longo de sua existência, evoluiu, expandiu-se e é cada vez mais aceita no mercado editorial brasileiro. Isso porque há um público leitor que busca o prazer masoquista, a catarse, como já acima explicados. As palavras de Paes (1985, p. 194) definem por que a literatura fantástica encontra espaço nas livrarias e no gosto dos leitores:

(...) não se pode negar que a voga do fantástico hoje em dia, (...) se explicaria em boa parte pela sua função terapêutica de propiciar ao leitor um meio de escape a uma realidade cada vez mais codificada e limitadora. Mas é bom ter em mente, conforme assinala Eric S. Rabkin, que “se conhecermos o mundo de que um leitor busca escapar, conheceremos então o mundo de onde ele vem”. Com isso, a literatura fantástica se instaura, ao fim e ao cabo não apenas como um “jogo com o medo”, mas sobretudo como um jogo com a verdade.

1.2.3 Edgar Allan Poe e as mudanças que provocou na literatura de terror

Até o momento, abordaram-se as origens e as influências do gótico e do fantástico na composição da configuração discursiva do terror em relação à literatura européia; no entanto, de acordo com Lovecraft (2008), aproximadamente em 1830, a ficção de terror sofreu uma modificação significativa. Isso foi devido ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe, que reformulou a literatura do medo da época, propondo obras efetivamente de terror, sem a mistura do fantástico e do gótico.

É claro que há figuras de intersecção que compõem tanto a literatura gótica e a fantástica, quanto as histórias de terror do século XIX, como os castelos, os vampiros e as sombras, por exemplo. No entanto, a literatura proposta por Poe já não se prende às amarras da hesitação e da ambiguidade, necessárias à literatura fantástica, ou à transgressão, ao excesso e à desestabilização, necessários à literatura gótica. Trata-se de uma forma de compor novos enredos, que perduram na literatura atual.

Nas suas obras, Poe passou a utilizar vários artifícios para criar o efeito do terror. Nesse momento, entram nas histórias as razões e os mistérios da mente humana, como instâncias importantes para a manifestação do medo. Poe seguiu a linha literária de Hoffmann (1776-1822), autor que deve ser citado ao se analisar o terror ligado à psique humana, já que foi pioneiro ao relacionar o terror e a mente dos homens.

Costuma-se associar a origem do fantástico na França à introdução de Hoffmann neste país, sobretudo por meio da imitação de suas novelas. Na nota introdutória ao volume da obra *Fantaisies dans la manière de Callot* (1891), seu tradutor francês Henri de Curzon transcreve as palavras de Saint-Marc Girardin, que ele julga definir com pertinência a importância da obra de Hoffmann:

As obras de Hoffmann são, por assim dizer, um curso completo de todas as impressões instintivas de nossa alma. Sobre isso, a imaginação do romancista não é inútil às reflexões do filósofo. (...). É necessário que a filosofia se resigne; há, fora do círculo de suas pesquisas habituais, muitas ideias e sentimentos humanos que têm, a história prova, um grande espaço no mundo. Toda filosofia que as negligencia por desdém ou que lhes nega pelo espírito de sistema é uma filosofia incompleta. (GIRARDIN, 1853, in HOFFMANN, 1979, p. 14-5. Trad. nossa).

A obra de Hoffmann surgiu num período em que o imaginário havia encontrado seu modo de expressão ideal nos contos maravilhosos e, ao mesmo tempo, em que os primeiros românticos alemães transformavam a literatura em teoria e a ficção em pretexto para ilustrar os novos conceitos e a nova dimensão atribuída à obra literária.

Hoffmann, percebendo que a relação entre o cotidiano e o ideal é mais complexa e que ela sugere diversas interpretações muitas vezes contraditórias, entrelaçou em seus contos os dois universos, emprestando ao mundo maravilhoso uma realidade familiar, desestabilizando esse mundo familiar por meio de imagens de estranhamento, que criam uma atmosfera de instabilidade para o leitor.

O autor mostrou, em suas obras, que quando o homem se encontra em situações limites – movido por uma paixão devastadora, por exemplo – os “demônios” se manifestam de modo mais evidente. Como legado à literatura francesa, Hoffmann deixou suas obras, que se utilizavam de uma série de imagens e de personagens dotados de intuições psicológicas, a fim de provocarem medo nos leitores.

No conto “O homem da areia” (1815), a citação “fantasmas do nosso próprio ser” (p.124), é uma explicação dada por Clara, ao seu amado Natanael, para elucidar

seus medos em relação a uma vivência de infância. Assim, pode se dizer que os acontecimentos da vida de Natanael representam um conceito mais amplo de realidade, não apenas composta pelo mundo empírico, mas que abarca também as forças sombrias que influenciam e dominam o destino humano: tudo não passaria de “fantasma do próprio eu”.

Após os anos 1850, sob a influência de Edgar Allan Poe, os relatos fantásticos provam uma mudança dessa literatura, sobretudo pelas obras de Guy de Maupassant. Em uma época de esgotamento de valores, tanto de ordem social, quanto moral e religiosa, a literatura fantástica vem à cena mais uma vez para expressar a tensão entre a crença mágica em poderes misteriosos de ídolos, por um lado, e, por outro, a moderna transformação desses poderes em força espiritual e humanística, ou seja, a confiança nos poderes emocionais e cognitivos do próprio homem.

Poe se valia de motivos como assassinatos, lugares distantes, tripulações estranhas e assustadoras, por exemplo; tudo a fim de conferir o medo às narrativas. Além disso, como resquícios do gótico, encontram-se, nas obras de Poe, as figuras que contribuem para a manifestação do terror, como o castelo antigo, a presença dos antepassados, os quadros animados. Tudo isso aliado aos mistérios e às angústias da mente humana – inovação da literatura de Poe – cria um ambiente propício ao medo, no qual o efeito do terror não está apenas no ambiente, mas na mente das personagens.

Percebe-se, portanto, que por influência de Poe, a literatura de terror do século XIX é composta por elementos góticos (fantásticos, de maneira geral) aliados a questões da mente humana. Essa junção confere às narrativas o efeito de sentido do medo, o que as configura discursivamente como narrativas de terror.

Antes de Poe, os autores góticos e fantásticos haviam produzido suas obras sem compreenderem “a base psicológica da atração do horror” (LOVECRAFT, 2008, p. 62), sentindo-se obrigados a obedecerem a convenções literárias, como o final feliz e a virtude recompensada.

Poe percebeu que o essencial à ficção era transmitir e expressar acontecimentos e sensações tais como eles são, independentemente daquilo que provam (o bem ou o mal). Dessa forma, a produção literária de Poe adquiriu uma malignidade tão convincente como nenhum dos seus antepassados possuía (LOVECRAFT, 2008) e estabeleceu uma nova forma de compor histórias de terror.

Para compor essas histórias, o autor, assim como Hoffmann, estudava a mente humana, e não apenas os hábitos da ficção gótica, como antes era feito. Isso lhe permitia

trabalhar com o conhecimento das verdadeiras fontes de terror, o que rendia às suas narrativas uma força que as diferenciava das produções convencionais que causavam susto. Começava uma mudança definitiva na literatura do medo.

Dando ênfase ao clímax do enredo, conferindo à narrativa um tom de perversidade e decadência, pode-se dizer que Poe “inventou o conto [de terror] em sua forma presente” (LOVECRAFT, 2008, p. 63). Admirado por Baudelaire, sua produção se tornou o núcleo dos principais movimentos estéticos na França, o que fez de Poe, de certa forma, um mestre dos decadentes e dos simbolistas.

De acordo com Lovecraft (2008), a literatura de Poe se enquadra em diversas classes: alguns de seus contos contêm uma essência de terror espiritual mais profunda do que outros. Já alguns outros contos remetem à lógica e ao raciocínio, que são precursores do romance policial moderno, e que não deve ser incluído na literatura fantástica e em suas vertentes. Outras obras, cuja produção foi influenciada por Hoffmann, beiram o grotesco.

Há, ainda, algumas obras que tratam da psicologia para explicar o terror, mas não o sobrenatural. O que representa a literatura de Poe em sua forma mais intensa, no entanto, são suas produções que remetem ao sobrenatural, o que classifica o autor como mestre da literatura de ficção do medo.

Como já acima citado, quatro dos principais contos de Poe foram “A queda da casa de Usher”, “O Barril de Amontillado”, “O gato preto” e “O coração delator”. A seleção desses contos para aqui serem brevemente expostos se deu pelo fato de que neles ficam claros os aspectos psicológicos que levam os sujeitos a agirem.

Embora Poe tenha escrito o conto “A queda da casa de Usher” (1842) antes do surgimento da psicologia moderna, que data dos finais do século XIX, os sintomas descritos por Roderick (personagem que recebe o narrador anônimo em sua casa pedindo ajuda para sua irmã, que estava doente) estão de acordo com a terminologia dessa ciência. Eles incluem hiperestesia (hipersensibilidade à luz, sons, cheiros e gostos), hipocondria (preocupação exagerada em ter uma doença grave), e crises agudas de ansiedade.

Em “O Barril de Amontillado” (1846), a vingança é o que move um sujeito a matar o outro emparedando-o vivo. Assim como “A queda da casa de Usher”, o conto “O Barril de Amontillado” também mostra um narrador em primeira pessoa (o protagonista), característica das obras de Poe. Isso se deve ao fato de que o discurso em primeira pessoa confere ao enunciatário uma espécie de perturbação, em que é possível

passar a acreditar na existência sobrenatural, dentro do universo ficcional. A voz do narrador conversa com o leitor, conferindo credibilidade, ainda que ficcional, aos fatos. Esse efeito de sentido de perturbação, provocado no leitor, será explorado no capítulo 3 desta tese.

Essa aproximação entre realidade e ficção, que coloca o leitor na perturbadora dúvida entre o que é real e o que não é, o que é possível e o que ele achava que era impossível, proporcionada pelo discurso em primeira pessoa, também auxilia na produção do medo e da atmosfera de terror.

Segundo Todorov, “[...] a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (1969, p. 92).

Bordini (1987, p. 16) afirma que

Do ponto de vista da focalização, é comum o narrador-protagonista, a quem o sobrenatural se revela pouco a pouco. Esse tipo de narrador passa da descrença para a crença, entrando em surto de loucura ou desconfiando de sua sanidade ante as perspectivas que sua visão crescentemente esclarecida pela marcha de suas experiências lhe abre (...). Nos casos de narração onisciente (...), é aos personagens que essas reações são atribuídas (...).

Em outras palavras, quando há um narrador em primeira pessoa, o discurso se aproxima do leitor, e as ações do enredo conferem-lhe as sensações do medo e da dúvida, em que o leitor pode passar do estado inicial da descrença ao estado final da crença. Se isso não acontece, no entanto, o leitor passa, ao menos, do estado inicial da descrença para o estado da dúvida. Este leitor, confuso e perturbado, surge quando a voz em primeira pessoa confere maior proximidade entre enunciador e enunciatário. Já o narrador em terceira pessoa confere a dúvida às personagens. São elas que sentem o medo, que hesitam, livrando o leitor de tais sensações.

Bordini (1987, p. 16) ainda afirma que o importante é que esses elementos estruturais “se combinem em estado de permanente tensão, perturbando as convicções do leitor quanto à sua viabilidade ou motivação”.

É válido pontuar que a leitura é um ato individual e subjetivo. Assim, cada leitor se identifica de forma diferente com o enunciatário projetado pelo discurso que lê. Portanto, essa ilusão de aproximação entre texto e leitor, conferida pelo discurso em primeira pessoa, não é uma regra cumprida em todos os discursos enunciados desta

forma, mas o que se pretende dizer é que esse efeito de sentido é mais recorrente em textos produzidos na primeira pessoa. Nas análises das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, essa construção será verificada na prática.

Em "O Gato Preto" (1843), entre outros aspectos da psicologia humana, são exploradas as fraquezas, dado que o protagonista não conseguia se livrar do vício pelo álcool, a culpa e a dificuldade de lidar com esse sentimento, pois ele sempre se arrependia do mal que fazia ao gato.

No conto "O coração delator" (1845), também escrito em primeira pessoa, a irritação leva o sujeito a agir, matando seu vizinho, um velho de apenas um olho. Este conto mostra uma metáfora da intolerância que habita a alma humana. Nas obras de Poe, no entanto, nada é ilegal, irreal ou incivilizado, o que torna possível para o leitor ter condições de se aprofundar nos mais escondidos desejos do ser humano.

Percebe-se que, na literatura de Poe, são os vícios, as paixões humanas que são focadas como fonte de toda ação das personagens. Ciúme, irritação, culpa, alcoolismo, entre vários outros aspectos emocionais do ser humano, destacam a literatura de Poe, pois suas obras não se centram apenas nos acontecimentos externos, no cenário aterrador, mas na profundidade psicológica das personagens, no que as leva à ação.

Poe escreveu novelas, contos e poemas, exercendo larga influência em autores fundamentais como Maupassant e Dostoievski, mas admite-se que seu maior talento era escrever contos. Escreveu contos de terror, analíticos e policiais. Como já aqui citado, os contos de terror apresentam invariavelmente personagens doentias, obsessivas, fascinadas pela morte, com tendência para o crime, dominadas por maldições hereditárias, seres que oscilam entre a lucidez e a loucura, vivendo numa espécie de transe, como espectros assustadores de um terrível pesadelo.

Em seus contos, Poe se concentrava no terror psicológico, vindo do interior de suas personagens, ao contrário dos demais autores que se concentravam no terror externo, no terror visual, valendo-se apenas de aspectos ambientais. Geralmente, as personagens sofriam de um terror avassalador, fruto de suas próprias fobias e pesadelos. Nenhum de seus contos é narrado em terceira pessoa; todos são escritos em primeira pessoa, como já aqui citado.

Em quase todos os contos, sempre há um mergulho, em certas profundezas da alma humana, em estados mórbidos da mente, em vãos do subconsciente. Por esses aspectos, a psicanálise lança-se ao estudo da obra de Poe, mas, independentemente

desse aspecto, sua obra é lembrada pelo talento narrativo, fazendo com que Edgar Allan Poe seja considerado um dos maiores autores de contos de terror.

Dessa forma, por meio dos contos aqui referidos, pretendeu-se mostrar não o enredo com seus detalhes, mas explicitar como os contos de Poe são densos, no sentido de que, para causar um terror real, intenso, é necessário que se conheçam as falhas e vícios humanos, pois todas as pessoas possuem fraquezas e defeitos, e isso, aliado à atmosfera fantasmagórica, provoca o terror.

A literatura de terror encontrou espaço ao longo dos séculos com nomes como Edgar Allan Poe, mas também se manifestou nas obras de Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), autor inglês considerado de extrema importância para a literatura do medo, segundo Lovecraft.

Em seus romances, a escrita era dotada de um pudor, que tornava grandes pecados até os mais insignificantes deslizes cometidos pelo ser humano. Hawthorne sempre teve a moral como temática direcionadora de seus trabalhos, conferindo-lhe o dever de ser a única virtude capaz de salvar a sociedade da crueldade humana.

Em suas obras, oriundas da literatura gótica, o mal é sempre um inimigo prestes a atacar, como uma sombra por trás de todo acontecimento da vida cotidiana. Há, nas obras, a presença de bruxas, construções antigas, profecias, manuscritos antigos, enfim, uma série de elementos da literatura gótica. Assim como em Poe, o terror é psicológico, sendo manifestado a partir da interioridade da personagem. No entanto, não é em todas as obras que o terror se configura de maneira psicológica; há obras em que o terror é externo, como as obras góticas.

Um exemplo de terror psicológico na obra de Hawthorne é o romance *The Scarlet Letter* (1850). Nele, Nathaniel Hawthorne instaura um confronto íntimo entre o homem e a sociedade puritana, tema do “romance psicológico”, como o autor o classificava, em um tempo em que o mundo ainda não aceitava efetivamente a psicologia na literatura. Trata-se da história de três pecadores e de tudo o que decorre de seus erros na cidade de Boston, no século XVII. Todas as personagens carregavam muita dor e viviam deprimidas.

Já um romance de Hawthorne em que o terror é manifestado de maneira externa, ligado ao cenário, sem entrar no íntimo dos personagens é *The house of the seven Gables* (1851). A história se passa em uma mansão antiga, o que faz referência aos castelos góticos, já que sua arquitetura é descrita com traços que remetem a esses castelos. A mansão, coberta de musgos, oferecendo um excelente espaço para o mal,

pertencera a Matthew Maule. O construtor da casa, Pyncheon, condenara-o à forca por bruxaria. Pyncheon morreu misteriosamente no dia da inauguração da mansão e, durante anos, os murmúrios sobre a maldição que envolvia a casa continuaram.

Percebe-se, nessa obra, a influência da literatura gótica, representada pela mansão, que remete aos castelos góticos. O enredo de *The house of the seven Gables* mostra a idade Puritana, na Inglaterra, repleta de terror, em que todos poderiam ser considerados bruxos e condenados, pois o mal poderia surgir a qualquer momento e em qualquer lugar.

Há outros autores, como Anne Rice, que se dedicaram à literatura de terror, sobre os quais será falado no capítulo 3 desta tese, já que algumas das obras que serão analisadas são de sua autoria.

Dessa forma, serão mostradas, no capítulo 3 desta tese, as análises das oito obras de terror mais vendidas entre 1980 e 2007. As características literárias descritas neste capítulo, bem como as características discursivas que serão descritas no capítulo 2 deste trabalho, poderão ser vistas manifestadas nos enredos que as compõem.

Conclui-se, portanto, que a literatura do medo sofreu influências variadas e tem vertentes diferenciadas. Há, atualmente, obras de terror psicológico, influenciadas por Poe, da mesma forma que há obras onde o terror é externo, manifestado pela composição do cenário e de outros elementos que não sejam da intimidade psíquica das personagens. Isso é comum, sobretudo, nas obras de terror consideradas como literatura infanto-juvenil, haja vista que a criança e o jovem não possuem condições de compreensão de aspectos psicológicos, mas apenas querem imaginar, fantasiar e extasiar-se com a produção da sensação do medo.

Com tudo o que aqui foi analisado, pode-se perceber o porquê de a literatura de terror conter representantes considerados *best-sellers* nas listas pesquisadas. Todos os elementos acima descritos provocam a curiosidade, aguçam o medo e até suscitam a catarse no leitor, podendo ser um atrativo ao público que consome esse tipo de texto.

Dessa forma, pode-se perceber que o terror é uma configuração discursiva cujos textos caem no gosto tanto de crianças e jovens (com histórias menos profundas em relação a enredos e *psique* dos personagens) quanto de adultos, pois os gostos, tanto de um público quanto do outro, convergem para a mesma direção: a sensação do medo. Isso porque a curiosidade é intrínseca ao ser humano e o medo é uma forma de o leitor sentir a catarse, o que expurga seus traumas, receios e imperfeições. Ora, se a curiosidade e o medo são inerentes ao ser humano, e a literatura de terror instiga essas

duas sensações, então torna-se evidente o motivo pelo qual essas obras tenham tanta representatividade no mercado editorial brasileiro.

No mundo da literatura de ficção, os leitores encontram diversas narrativas em busca de entretenimento, autoconhecimento, expiação. No entanto, além daqueles que escolhem os desenlaces românticos, os dramas inquietantes ou as narrativas de comédia, há os que preferem se entregar a histórias impossíveis, que causam terror e colocam o leitor lado a lado com seres, situações e medos repulsivos, mas inevitavelmente atraentes. Hoje, os clássicos são reeditados e cada vez mais lidos, ao mesmo tempo em que a produção contemporânea é vasta, oferecendo uma grande fonte de estilos, histórias e imaginação aos leitores.

Capítulo 2 - A produção do sentido de acordo com a teoria semiótica greimasiana: a manifestação do medo e a expressão do terror no texto.

Sabe-se que a semiótica pretende observar como o sentido se constroi na linguagem, seja visual ou verbal. Os três níveis que compõem o percurso gerativo do sentido, caminho pelo qual a construção do sentido é analisada, são: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Este trabalho, no entanto, não visa a traçar um estudo minucioso sobre todos os conceitos desta teoria, pois não se trata aqui de demonstrá-la, mas sim de utilizá-la para a análise do *corpus*.

Assim, partindo do pressuposto de que é necessário elucidar apenas as relações discursivas existentes no texto, responsáveis por manifestar o terror no leitor, este capítulo analisará a modalização, a relação enunciador-enunciatário e a semiótica das paixões, vertente da teoria que não estuda o estado das coisas, mas o estado da alma, com o objetivo de focalizar como o sentido do terror é construído nos textos.

2.1 O campo de estudo da teoria semiótica

Para a semiótica, o sentido é resultado da união de dois planos inerentes à linguagem, o plano da expressão e o plano do conteúdo, que podem se manifestar por meio da fala, da escrita, do desenho, do gesto, etc. O primeiro plano corresponde às qualidades sensíveis de que uma linguagem se utiliza para se manifestar; o segundo às qualidades inteligíveis, isto é, o conteúdo daquilo que é dito por meio do discurso.

Assim definido o sentido, a semiótica assume que o referente não é um elemento constitutivo da linguagem, seja ele representado, para algumas pessoas, pela ordem “real” ou, para outras, pelo contexto da comunicação. A tradição saussuriana, da qual resultou, em parte, a semiótica, recusa a correspondência termo a termo entre linguagem e universo referencial. A semiótica não pretende descrever a ordem real, mas sim as formas de linguagem que se manifestam no mundo, sejam elas verbais, visuais, gestuais, etc.

Bertrand (2003, p. 49) afirma que “a semiótica apresenta modelos para a análise da significação, para além da palavra, para além da frase, na dimensão do discurso que lhe é inerente”.

O procedimento dessa teoria é articular a apreensão do sentido segundo um percurso estratificado, isto é, em camadas relativamente homogêneas, que vão das formas mais concretas e particulares às formas mais abstratas e gerais, dispostas em três níveis. Partindo das estruturas profundas para as estruturas superficiais, a semiótica simula a “geração” da significação. Esse é o chamado percurso gerativo do sentido,

O objeto de estudo da semiótica é a significação, que é o resultado das articulações do sentido, como já aqui citado, como explicam Cortina e Marchezan (2004, p. 394).

É essa constituição do sentido que a semiótica busca expressar, opondo-se, portanto, ao posicionamento de que sobre o sentido nada se pode ou se deve dizer, por ser evidente ou intraduzível, recusando também a paráfrase, pessoal, impressionista, a interpretação intuitiva. As preocupações da semiótica traduzem-se, assim na explicitação do modo por meio do qual o sentido se constitui, em outras palavras, busca-se *o quê*, mas por vias do *como*; não o sentido verdadeiro, mas, antes, o parecer verdadeiro, o simulacro: não a fragmentação do sentido, mas a totalidade, depreendida da unidade textual.

Assim, a semiótica se ocupa em descrever o sentido, que é apresentado por meio de um percurso gerativo que suporta três níveis: fundamental, narrativo e discursivo; esses níveis são capazes de explicar o sentido “que não se aproveita, nem se prende a unidades descritivas da linguística” (CORTINA & MARCHEZAN, 2004, p. 394). A semiótica é uma teoria geral da significação, não uma teoria particularmente linguística, embora sua tradição assim seja.

É inegável que Saussure tenha instituído a autonomia da linguística e da semiologia, quando definiu o signo por meio da sua relação entre seus dois termos, o significante e significado, mas o próprio pensamento saussuriano faz pensar que o signo é apenas uma unidade de manifestação da linguagem.

Nas palavras de Floch (2001, p.10) ⁹:

É necessário, certamente, estudar os signos, pois é nos signos que se efetua a reunião dos dois planos da linguagem; mas, para chegar à compreensão da linguagem como sistema, é preciso ir além ou aquém dos signos, separar as suas duas faces para ver em que cada uma é a realização a partir das possibilidades oferecidas pelo jogo das variações diferenciais que constitui cada plano.

⁹ Este Documento é um extrato do primeiro livro de J. M. Floch, *Petites mythologies de l’oeil e de l’esprit (Pequenas mitologias do olho e do espírito)*, (Paris, Hadès, 1985), no qual ele constrói uma teoria da relação entre o visual e o inteligível, enfatizando estética, antropologia e semiótica.

Ao não privilegiar o signo, a semiótica, portanto, é desvinculada da semiologia, para a qual a linguagem é um sistema de signos. Segundo Floch (2001, p. 10): “A produção de sentido deve ser o objeto de uma análise estrutural que tem por horizonte a organização que o homem social faz de sua experiência.” Em outras palavras, para se observar a produção do sentido, é preciso realizar uma análise estrutural.

A semiótica assume a afirmação de Hjelmslev sobre o paralelismo dos dois planos da linguagem: a forma e a substância. Para a semiótica, a forma é a organização, invariante e relacional, “que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano, produzindo assim a significação.” (FLOCH, 2001, p. 11). Assim, é a forma que, para a semiótica, é significante. Já a substância é a matéria, o suporte variável que a forma articula. O objeto de estudo da semiótica é, pois, a relação de pressuposição recíproca entre os dois elementos (afinal, só há forma, se houver substância, e vice-versa), pois são eles que produzem essas diferenças sem as quais não haveria o sentido.

Segundo Rastier (2004, p. 17):

O sentido é definido pelo percurso entre os dois planos do texto – o conteúdo e a expressão – e dentro de cada plano. Esse percurso é um processo dinâmico que obedece a parâmetros variáveis conforme as situações particulares e as práticas codificadas pelos gêneros e pelos discursos; dessa forma o sentido não é dado, mas resulta do percurso interpretativo norteado por uma prática. (...).

O plano da expressão é onde se manifesta o que se percebe, o que se sente; o plano do conteúdo ordena e encadeia as idéias do discurso, como já citado. Assim, **discurso** é a palavra-chave para a semiótica, pois, expresso no plano do conteúdo, o discurso é a base das relações existentes no mundo, visto que tudo ocorre por meio de textos, sejam eles de qualquer natureza. Cada um dos dois planos tem duas subdivisões: há uma forma e uma substância do plano de expressão e o mesmo para o plano de conteúdo. À semiótica, interessa a forma, isto é, a linguagem; o mundo real, concreto, ou seja, o referente, não importa. Isto quer dizer que à semiótica não interessa a realidade, mas o simulacro desta realidade, ou seja, como ela é manifestada por meio da linguagem.

Neste momento, dedica-se um item deste trabalho ao processo de modalização. O sujeito da narrativa pode ser modalizado por valores diferentes; sem a modalização desse sujeito, não há transformação no enredo. Assim, como será visto no capítulo 3 desta tese, as personagens de obras de terror atuam na transformação da narrativa

porque são modalizadas pelo querer ou pelo dever. O enredo vai determinar em que instância o sujeito irá agir.

2.2 A modalização do sujeito

O termo modalização designa a modificação da relação do sujeito com os valores (modalização do ser) ou a que qualifica a relação do sujeito com o seu fazer (modalização do fazer).

Só é capaz de realizar uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazê-la. É a isso que se dá o nome de competência modal do sujeito. Essas instâncias (querer, dever, poder e saber) são separadas em dois tipos de modalização, como já citado: a do fazer e a do ser. A modalização do fazer é responsável pela competência modal do sujeito do fazer, por sua qualificação para a ação. Na organização modal da competência do sujeito, combinam-se dois tipos de modalidades: as virtualizantes, que instauram o sujeito (dever-fazer, querer-fazer) e as atualizantes, que qualificam o sujeito para a ação (saber-fazer, poder-fazer).

Há, ainda, a modalidade da realização, atribuída ao sujeito que realiza, de fato, a ação. Ao reconhecer isso, a semiótica começa a construir uma tipologia muito mais específica dos sujeitos. É possível haver sujeitos coagidos, que devem, mas não querem realizar uma ação; sujeitos que vão contra o sistema (heróis que agem sozinhos, por exemplo), que querem, mas não devem; sujeitos impotentes, que querem e/ou devem, mas não podem, e assim por diante.

Nessa fase, o estudo das modalizações está ainda muito ligado à ação, pois o que se investiga são as condições necessárias para sua realização. No entanto, se se pensar não apenas no sujeito que tem sua competência modal alterada, mas naquele que realiza essa alteração, passa-se do estudo da ação ao da manipulação, ou seja, do fazer ao do fazer-fazer. Assim, não se procura mais apenas explicar as relações entre sujeito e objeto, mas entre sujeitos, o que leva a uma concepção de narrativa como uma sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos (BARROS, 1988, p. 86).

O outro tipo de modalização é a modalização do ser, que atribui existência modal ao sujeito de estado. Segundo Barros (1989, p. 45):

Dois ângulos devem ser examinados, na modalização do ser: o da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da

modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos.

A modalização pode recair sobre o objeto; há, no entanto, a modalização que incide sobre a relação de conjunção ou de disjunção que liga sujeito e objeto. Trata-se de modalidades veridictórias e epistêmicas. As veridictórias articulam-se como estrutura modal em ser x parecer e aplicam-se à função-junção. Mostra-se que um enunciado é ou parece ser.

As modalidades veridictórias permitem estabelecer o estatuto veridictório dos estados: verdade (ser e parecer), falsidade (não parecer e não ser), mentira (parecer e não ser), segredo (ser e não parecer). Os enunciados modalizados veridictoriamente podem ser sobredeterminados pelas modalidades epistêmicas do crer: um sujeito crê que um estado parece verdadeiro ou é verdadeiro, etc.

A modalização epistêmica resulta de uma interpretação, em que um sujeito atribui um estatuto veridictório a um dado enunciado. Nela, o sujeito compara o que lhe foi apresentado pelo manipulador com aquilo que sabe ou aquilo em que crê. O estatuto veridictório de um enunciado é dado por um julgamento epistêmico, em que o crer precede o saber, o que implica reconhecer o caráter ideológico da operação de interpretação.

O estudo da modalização do ser permite estabelecer tipologias de culturas. Por exemplo, há culturas que valorizam mais o querer ao dever, e outras que fazem o contrário (GREIMAS, 1983).

Como já aqui citado, não há transformação na narrativa sem que o sujeito queira e/ou deva, saiba e/ou possa realizá-la. Sem, ao menos, duas dessas modalidades (uma virtualizante e outra atualizante), a história fica estagnada e o enredo não se desenrola. Ora, se o terror pressupõe ação para que as emoções sejam suscitadas no leitor, então torna-se clara a importância dessas instâncias como base das obras configuradas discursivamente no terror.

De acordo com Fiorin (2007, p. 10) “a história modal do sujeito de estado (transformações modais que vai sofrendo) permite estudar textos narrativos fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer”. São esses estados do ser que a semiótica das paixões aborda, o que será analisado ao final deste capítulo.

Assim, compreende-se que para que o sujeito da narrativa saiba e/ou possa realizar uma ação, é necessário que, primeiramente, ele queira e/ou deva, isto é, primeiramente ele deve ser manipulado. Um sujeito manipulado é um sujeito que teve o seu ser modificado para tal ação.

Da mesma forma que a manipulação pode ocorrer de diferentes formas, nos diferentes textos, as modalizações do ser também podem ser distintas de um texto para o outro. Por isso, cada obra, das oito selecionadas para análise, terá um enfoque específico sobre as modalidades atuantes em cada discurso.

As diversas obras de terror publicadas no mercado editorial brasileiro podem ser compostas por diferentes programas narrativos, porém, o percurso narrativo de base que as compõe se configura de maneira semelhante.

O percurso narrativo de base das obras de terror se dá por um actante (ou mais) – sujeito 1 – que quer e/ou deve realizar uma ação a fim de entrar em conjunção com um objeto valor. Há, também, o(s) anti-sujeito(s) que se contrapõe(m) ao objeto valor desejado pelo sujeito 1. Esse(s) anti-sujeito(s) pode(m) e/ou sabe(m) como ajudar ou atrapalhar o sujeito 1. Por fim, há o(s) sujeito(s) secundário(s) – sujeito 2 – que ajuda(m) ou atrapalha(m) o sujeito 1.

Por exemplo, uma família (sujeito 1) encontra uma casa ideal para morar. Seus membros querem habitá-la e realizam a compra. No entanto, acontecimentos insólitos começam a ocorrer: o fantasma do antigo dono da mansão (anti-sujeito) não admite que sua residência seja habitada por outras pessoas além dele mesmo. Então, ele passa a assombrar a família, isto é, ele sabe e/ou pode realizar algo contra o sujeito 1. Nesse enredo, pode haver um sujeito secundário, como um antigo funcionário da casa, que pode ajudar a família a espantar o antigo dono de lá, revelando algo de que ele não gostava, como algum cheiro, por exemplo. Fazendo assim, a família pode ficar livre do fantasma e a narração se encerra.

O que caracteriza, no entanto, as narrativas de terror, mais do que o percurso narrativo simples e comum a todas elas, é o tipo de contraposição do anti-sujeito. Essa ação do anti-sujeito, sempre de natureza sobrenatural, é o que confere às narrativas de terror serem consideradas como tais, pois se não há a presença do insólito, aos moldes das narrativas deste tipo, não há a configuração discursiva do terror.

Esta é a forma básica de como o terror se configura. Cada obra tem seus elementos específicos que as distinguem umas das outras, mas o percurso narrativo que as compõe é, basicamente, este. Após analisar as oito obras selecionadas, será possível

concluir qual a modalidade mais recorrente que leva o sujeito a realizar uma ação nas obras de terror, quais os objetos valores que mais são desejados pelos sujeitos e anti-sujeitos, etc.

Assim, percebe-se que sem um ou mais sujeitos modalizados virtual e atualmente, não há narrativa e, assim, o medo não se instaura. É necessário, no caso do terror, que haja um conflito entre o querer e/ou dever de um sujeito 1 e o querer e/ou dever de um anti-sujeito, o qual saberá e poderá agir contrariamente ao seu oponente. Desse conflito, aliado à atmosfera propícia, surge o medo.

Todo este constructo será recebido pelo enunciatário do texto de terror. A enunciação, que, segundo Landowski em *A sociedade refletida* (1992, p. 167), é definida como o “(...) ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”, produz o enunciado, exigindo do enunciador competências para que o enunciatário aceite como verdade ou mentira, realidade ou ficção, aquilo que está em jogo.

Dessa forma, no item abaixo procurar-se-á analisar como se dá a relação entre enunciador e enunciatário dos textos que pertencem à configuração discursiva do terror.

2.3 O procedimento enunciativo

Todo discurso é estruturado pelas projeções da enunciação no enunciado, isto é, os fatos ocorrem, as descrições são feitas por meio de uma enunciação e seus elementos, logicamente.

A enunciação tem uma dupla dimensão: “a que faz parte das codificações do uso, de um lado, e de outro, a que remete à efetuação sempre singular do discurso.” (BERTRAND, 2003, p. 84). Em outras palavras, a enunciação é o ato de “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização.” (BENVENISTE, 1989, p. 82). A noção social de enunciação está, dessa forma, estreitamente ligada ao discurso, que é a língua no momento em que é assumida pelo homem que fala, sob a condição da intersubjetividade.

Bertrand (2003, p. 56) afirma que antes, em análises feitas por outras teorias,

(...) nenhuma marca manifestava a presença do sujeito enunciador (efeito de frases nominais) e o ator (o homem) era reduzido ao simples encadeamento de suas ações; aqui, ao contrário, os dois grandes modos de presença do sujeito, no nível da enunciação e no interior do enunciado, estão de ponta a ponta manifestados.

Fiorin (2004, p. 119), no artigo “O *éthos* do enunciador”, discorre sobre a relação enunciador – enunciatário, afirmando: “O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída no texto”

Para se conhecer como se constroem essas imagens, Fiorin propõe que se recorra à retórica de Aristóteles. Nesta obra, o pensador grego esclarece que, no ato comunicativo, identificam-se três elementos: o *éthos*, o *páthos* e o *lógos*, conceitos que, transpostos para uma terminologia contemporânea, equivaleriam, respectivamente, às figuras do locutor, do alocutário e ao discurso produzido por ambos.

É no discurso, ou no *lógos* aristotélico, que se evidencia tanto o *éthos* do produtor do texto quanto o *páthos* do receptor. É importante ressaltar que tal imagem não se depreende do enunciado, mas da enunciação enunciada, ou seja, das marcas da enunciação que foram deixadas no enunciado. Tais marcas autorizam o enunciatário a construir uma imagem do enunciador, que não é, como se sabe, o sujeito real, material, mas seu representante na cena enunciativa.

O enunciatário de uma obra de terror, que também não é um sujeito real, mas a projeção deste no texto, pode sentir o efeito de sentido de uma perturbação causada pelo enunciador do texto. Para a semiótica, o enunciatário é a imagem de leitor que o texto contrói. Quando um leitor lê uma obra, ele já enxerga nela esse enunciatário ali construído. O enunciatário de uma obra de terror pode ser modalizado pelo medo que a narrativa instaura, então é mais comum ocorrer que o leitor real, aquele que lê a obra de terror, possa viver as mesmas emoções do enunciatário.

O enunciador de uma obra de terror deseja instaurar o medo em seu enunciatário, então compreende-se que esse efeito de sentido da perturbação é algo intencional, afinal, o que é o medo senão uma sensação de dúvida e pavor diante do desconhecido?

Sentir-se perturbado significa sentir medo, sentir-se confuso, assim como a personagem da obra, passando a aceitar o contrato que a obra de terror estabelece quando é procurada para ser lida. Não se quer, aqui, afirmar que todo leitor que lê uma obra de terror vai, obrigatoriamente, transpor os fatos da narrativa para sua vida, enquanto um leitor real. Isso pode acontecer, mas se trata de uma instância muito subjetiva para que seja criada uma afirmação sobre tal fato. No entanto, o leitor, envolvido pelo ato da leitura, pode se sentir perturbado durante aquele momento.

Afirma-se, aqui, que o leitor pode se sentir perturbado pela dúvida sobre o fato insólito e amedrontado no momento em que passa a ter certeza dele, ao entrar em contato, por meio da literatura, com fatos terríveis pelos quais as personagens de determinada obra passaram.

Em outras palavras, segundo Aristóteles, há três espécies de provas empregadas pelo orador para persuadir seu auditório: o caráter do orador (o que ele chamou de *éthos*); as paixões despertadas nos ouvintes (o *páthos*), e o próprio discurso (o *lógos*). Assim, o ouvinte se deixa convencer pelas três provas. O *páthos* é, em Aristóteles, a representação dos sentimentos do próprio auditório. Para persuadi-lo é preciso impressionar, seduzir, fundamentar os argumentos na paixão, para que se possa aumentar o poder de persuasão. Dessa forma, o *páthos* liga-se ao ouvinte, sobre o qual recai a carga afetiva gerada pelo *lógos* do orador. É dessa forma que nasce o processo de enunciação.

O discurso persuade, por si mesmo, pelos argumentos utilizados em situação de comunicação concreta. O *lógos* pode ser ornamental, literário, argumentativo, etc. O tipo de argumento dependerá da situação comunicativa concreta na qual se insere o orador.

Segundo Meyer (1994, p. 43):

O orador é simbolizado pelo *éthos*: a sua credibilidade assenta no seu caráter, na sua honorabilidade, na sua virtude, em suma, na confiança que nele se deposita. O auditório é representado pelo *páthos*: para convencê-lo é preciso impressioná-lo (...) Resta enfim, a terceira componente, sem dúvida, mais objetiva: o *lógos*, o discurso.

O *éthos*, portanto, estaria ligado ao orador, ao seu caráter, à sua virtude, na confiança que ele pode gerar no auditório. O caráter (ou *éthos*) do orador constituirá ponto importante na persuasão, pois, segundo Aristóteles¹⁰ (1998, s.p.):

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida.

¹⁰ Aqui foi consultada a versão publicada em 1998 da *Retórica* de Aristóteles, datada do século IV a. C..

O *éthos* aristotélico não pode ser compreendido isoladamente do *páthos* e do *lógos* no processo retórico; no entanto, Aristóteles afirma que o *éthos* constitui praticamente a mais importante das provas.

Assim, na concepção aristotélica, o *éthos* será o caráter do orador, representado através do discurso, caráter esse que desempenhará um importante papel na persuasão. O *éthos*, para Aristóteles, pode ser compreendido como a imagem de si que o orador cria pelo discurso (o *éthos* se faz no âmbito do discurso) e não equivale necessariamente ao caráter real do orador, assim como enunciador e enunciatório não se referem, respectivamente, às pessoas reais do autor e do leitor, mas a uma projeção de ambas as figuras no texto.

Maingueneau (1997) retoma o conceito aristotélico de *éthos* ao afirmar que este é a imagem do orador no discurso. No entanto, a análise do discurso vai além dos estudos elaborados pela Retórica, pois pretende analisar as imagens criadas pelos enunciadores no discurso, baseando-se não apenas em enunciados orais, mas se estendendo a todo e qualquer discurso, mesmo àqueles presentes no texto escrito.

A noção de *éthos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva. Retomando a idéia aristotélica de que o *éthos* é construído na instância do discurso, Maingueneau (2005, 2005a) afirma que não existe um *éthos* preestabelecido, mas sim um *éthos* construído no âmbito da atividade discursiva. Assim, a imagem de si é um fenômeno que se constrói dentro da instância enunciativa, no momento em que o enunciador toma a palavra e se mostra através do seu discurso. Barthes (*apud* Maingueneau, 2005a, p. 70) define o *éthos*, da seguinte maneira:

São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar (...). O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: eu sou isso e não aquilo.

Dessa forma, pode-se afirmar que o *éthos* liga-se ao orador, por meio principalmente das escolhas linguísticas feitas por ele, escolhas estas que revelam pistas acerca da imagem do próprio orador, continuamente construída no âmbito discursivo.

Barthes afirma que o *éthos* se liga diretamente ao tom que planeja o discurso. Esse tom, por sua vez, estaria ligado a uma corporalidade e ao caráter do enunciador. Segundo Maingueneau (1997, p. 46), “a Retórica antiga organizava-se em torno da palavra viva e integrava, conseqüentemente, à sua reflexão, o aspecto físico do orador, seus gestos, bem como sua entonação”.

Nos textos escritos, não há a representação direta dos aspectos físicos do orador, mas há pistas que indicam e levam o co-enunciador a atribuir uma corporalidade e um caráter ao enunciador, categorias essas que interagem no campo discursivo. Para o autor, o caráter seria “o conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer” (MAINGUENEAU, 1997 p. 47), enquanto que a corporalidade remeteria a uma representação do corpo do enunciador, construído no processo discursivo.

Assim, pode-se dizer que o *éthos* relaciona-se com a construção de uma corporalidade do enunciador por intermédio de um tom lançado por ele no âmbito discursivo. O tom permitirá ao leitor construir, no texto escrito, uma representação subjetiva do corpo do enunciador, que não é manifestado fisicamente, mas construído no âmbito da representação subjetiva. A imagem corporal do enunciador traz ao texto a figura do fiador. O fiador é aquele que se revela no discurso e não corresponde necessariamente ao enunciador efetivo.

No âmbito discursivo, pode-se criar a imagem de um fiador aterrorizado por algo sobrenatural, por exemplo, mesmo que o enunciador não esteja corporizando essa sensação. Essa construção da imagem do fiador relacionar-se-á com as escolhas lexicais feitas pelo enunciador, que conferirão ao enunciado um tom de terror, fazendo emergir, portanto, a imagem de um fiador aterrorizado, amedrontado.

A figura do *pathos* irá receber o texto, em sua leitura, de forma aterrorizada também, isto é, o efeito produzido pelo *éthos* do discurso será sentido pelo *pathos*, já que é objetivo do enunciador que o enunciatário tenha as sensações pelas quais o primeiro trabalhou ao construir o texto.

Percebe-se, portanto, que o *pathos* é tão produtor do discurso quanto o *éthos*, pois se o segundo nada sentir, o trabalho do primeiro não atingiu o resultado esperado, no sentido da emoção que o enunciador quis provocar; é nesta persuasão que o enunciador trabalha.

Cada leitor recebe o texto de uma maneira, mas em se tratando do terror, é imprescindível que o enunciatário receba o texto com o efeito de sentido que ele constroi: o do medo. Afinal, segundo Lovecraft (2008, p. 14):

(...) a sensibilidade está sempre em nós e, às vezes, um curioso rasgo de fantasia invade algum canto obscuro da mais dura das cabeças, de tal modo que a soma de nenhuma racionalização, reforma ou análise

freudiana pode anular por inteiro o frêmito do sussurro do canto da lareira ou do bosque deserto.

Em outras palavras, os *pathos* dos textos de terror são semelhantes quanto à recepção do discurso, pois o terror contém traços semiológicos muito específicos em um discurso para que seja causada, no leitor, outra sensação/emoção que não a do medo.

A razão, no indivíduo, tem menor domínio sobre a emoção. Isso faz com que seja necessário analisar uma “retórica dos efeitos”, noção já presente em alguns retóricos da antiguidade, em particular na obra de Aristóteles: persuadir um auditório consiste em produzir nele sentimentos que o predispõe a partilhar o ponto de vista do orador. O sentimento não deve ser confundido com sua expressão (mesmo se esta puder desempenhar um papel determinado), mas será considerado como um efeito possível que poderá suscitar uma determinada ativação do discurso junto a um determinado público, em uma dada circunstância.

A *Retórica*, de Aristóteles, mencionada acima, aborda essa questão dos efeitos que os discursos produzem. Dividida em três livros, a obra mostra os efeitos que a retórica mantém nos discursos e como esses efeitos são produzidos. No primeiro livro, Aristóteles apresenta a definição da retórica; no livro II, são discutidos os três elementos de persuasão, que precisam estar ligados ao orador: a credibilidade (*éthos*), a psicologia e emoção da plateia (*pathos*) e os padrões de raciocínio (*logos*), como já aqui citados. No terceiro livro, Aristóteles introduz os elementos de estilo (escolha de palavras, metáforas, estrutura das sentenças) e a disposição desses elementos no discurso.

Assim, o autor afirma que para produzir o efeito que o orador deseja, é necessário que esses três elementos estejam em sintonia. Percebe-se que a obra de Aristóteles já apresentava a ideia, aqui explicitada ao se tratar das axiologias e ideologias, de que a ordenação das palavras produz diferentes efeitos de sentido no discurso e sua recepção pelo ouvinte (neste caso, o leitor).

Conforme a ordenação sintagmática que é dada ao discurso, ao ser mostrada a ordem lógica dos acontecimentos, o efeito de suspense vai sendo construído no texto. Após o suspense, pois não se sabe o que vai acontecer nos próximos instantes, vem a constatação do insólito e, com ele, o terror é instaurado. A ordem do discurso e a escolha dos termos utilizados para compô-lo são imprescindíveis para criar o efeito de sentido do terror e para envolver o leitor na atmosfera do que está sendo narrado, fazendo-o, muitas vezes, ser persuadido pelo discurso que lhe é oferecido.

O enunciador se vale de expressões e descrições para criar, no enunciatário, a atmosfera do terror. Palavras como “horror”, “angústia”, “morte”, etc. designam estados emocionais, mas a verdadeira emoção não é dita, é sentida, isto é, a maneira como o leitor recebe um texto é tão importante quanto a maneira com que ele é produzido. Em outras palavras, o *pathos* do discurso é tão produtor do texto quanto o *éthos*, pois é dele que dependem a interpretação e a produção do efeito de sentido proposto pelo enunciador.

Outras palavras, como “vítima”, “assassinato”, “crime”, “massacre”, além da construção de imagens de sangue, de destruição, de inundação, de desmoronamentos, gritos, surpresas são suscetíveis de expressar ou engendrar medos, sofrimentos, horrores, mas são somente “suscetíveis”. O que se pode dizer é que estas palavras e estas imagens são possibilidades para o desencadeamento de emoções, mas tudo depende do ambiente em que essas palavras estão, do contexto, da situação na qual se inscrevem, de quem as emprega e, acima de tudo, de quem as recebe.

Há, na separação do conjunto *éthos-pathos*, o surgimento do antagonismo entre razão e paixão, razão e sensação. Para os gregos antigos, a noção de *éthos* representa os valores, a ética, hábitos, aquilo que se é por natureza. O *pathos* é a paixão, o excesso, a visibilidade do *éthos*. Segundo Aداuto Novaes (1995, p. 65):

Éthos transmuta-se num valor – a virtude – enquanto *pathos* torna-se seu negativo – o vício. Identificada aos poderes da razão para dominar o corpo e ânimo, a virtude desenha a figura da natureza humana ideal em que a paixão, identificada ao vício, deve ser combatida porque é contranatureza. O primeiro deslocamento assim obtido realiza a passagem do par *éthos-pathos* à oposição entre virtude e vício como oposição entre razão e paixão.

O leitor de um texto de terror já sabe que o texto se configura desta forma e se dispõe a lê-lo justamente porque quer experimentar a sensação do medo. Ao aceitar a leitura, o leitor desse tipo de texto procura verificar se a obra que ele escolheu transfere a ele o sentimento de terror.

Como já acima explicitado, enunciador e enunciatário são categorias abstratas do sujeito da enunciação. Em outras palavras, são projeções, manifestadas pelo texto, das figuras do autor e do leitor. Assim, a argumentação é feita por meio do contrato que se estabelece entre enunciador e enunciatário, ou seja, entre as duas projeções que coexistem num discurso materializado, e dos recursos utilizados na persuasão e na

interpretação. Por esse contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, como deve ler o que está escrito. Para isso, o enunciador constrói todo um dispositivo veridictório e deixa marcas no discurso e que visam à adesão de seu enunciatário.

Pode-se afirmar que essas marcas deixadas pelo enunciador se encontram, nos textos de terror, nos níveis da mentira e do segredo. Há um conflito entre o parecer e não ser (mentira) e o ser e não parecer (segredo), o que causa a dúvida inicial das personagens sobre as próprias figuras do medo.

O vampiro, por exemplo, como será analisado no capítulo 3 desta tese, aparece, nas obras atuais desse tipo de literatura, como uma personagem sedutora, bonita; assim, ele não parece, mas é um ser sobrenatural que representa perigo. Ele age, portanto, no nível do segredo e são pistas sobre esse segredo que se manifestarão no discurso e que competirá ao leitor decifrar. Já o fantasma pode agir no nível da mentira, pois ele pode parecer um ser dotado de vida, como Azriel, em *O servo dos Ossos*, porém não ser.

O enunciador, com esses estatutos veridictórios, alterna entre explicitar e implicar impressões no texto. Eis o que diz Barros (1988, p. 66) sobre esse tema:

O exame das estratégias discursivas tem sido um dos principais objetivos dos estudos semióticos nos últimos anos (...). Entre os meios utilizados para persuadir, arrolam-se os recursos de implicar ou de explicitar conteúdos, a prática de certos atos linguísticos, os mecanismos de argumentação e de reformulação discursiva, entre outros.

Ao agir no nível do segredo, o enunciador explicita o não parecer e torna implícito o ser. Isto é, ele enfatiza mais elementos do não parecer e esconde os elementos do ser, a fim de provocar no leitor mais uma subversão do que ele julga(va) ser o real, na narrativa, já que o terror subverte, impressiona, surpreende. Em *O vampiro Armand*, por exemplo, é enfatizado, durante toda a narrativa, que Armand era belíssimo, fazendo uma subversão à ideia que o leitor tem sobre vampiros, como um ser maldoso e de aspecto horrível.

É importante ressaltar, no entanto, que essa inversão na caracterização de vampiros é algo atual na literatura, como será verificado na análise de *O vampiro*

Armand, pois os vampiros tradicionais da literatura, como Drácula, agiam no nível da verdade, isto é, pareciam e eram maldosos.¹¹

A finalidade de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado, como já aqui citado. O enunciador é o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário a crer em determinado assunto ou realizar determinada ação. A manipulação do enunciador exerce-se como um fazer persuasivo, enquanto o enunciatário é responsável pelo fazer interpretativo e a ação subsequente.

Tanto a persuasão do enunciador quanto a interpretação e a ação do enunciatário são realizadas no discurso e por ele, e é no nível discursivo que mais são reveladas as relações entre esses dois elementos, ou seja, que há mais “pistas da enunciação” (BARROS, 1988, p. 63).

A enunciação é, como já dito, a instância do eu, aqui e agora. Segundo Fiorin (2004, p. 117):

O **eu** é instaurado no ato de dizer: **eu** é quem diz **eu**. A pessoa a quem o **eu** de dirige é estabelecido como **tu**. O **eu** e o **tu** são actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo **eu** na construção do enunciado. O **eu** realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. **Aqui** é o espaço do **eu**, a partir do qual todos os espaços são ordenados (**aí, lá**, etc.); **agora** é o momento em que o **eu** toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada. A enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços.”

Como já aqui citado, para persuadir o enunciatário, é preciso impressionar, seduzir, fundamentar os argumentos na paixão, isto é, para persuadi-lo, é necessário mexer com o seu lado emocional, que se sobrepõe ao seu lado racional. É neste contexto que se torna necessário fazer uma abordagem sobre a linha teórica que estuda as paixões, sob o foco da teoria semiótica.

2.4 As paixões humanas sob o olhar semiótico: o medo enquanto uma paixão simples

Com o aprofundamento nos estudos sobre a sintaxe narrativa, a semiótica aceitou o desafio de investigar e de descrever as emoções humanas. O aprofundamento

¹¹ Os níveis em que os personagens podem agir (verdade, mentira, falsidade ou segredo) serão mais bem explorados individualmente, em cada obra analisada no capítulo 3 desta tese.

nos estudos sobre a modalização do ser tornou esse percurso mais seguro. Ao estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto, foi possível detectar certos estados de alma desses sujeitos. É nesse momento que a semiótica dedica-se ao estudo das paixões.

Inicialmente, a semiótica se interessou por uma concepção narrativa em que havia uma troca de objetos, ou seja, pelo aspecto pragmático, das ações. Posteriormente, a teoria focou interesse no estudo da manipulação e da sanção, ou seja, neste momento já começavam a ser considerado o que levava o sujeito a manipular e a ser manipulado. A teoria semiótica começou, então, a estudar os estados da alma do sujeito.

Ao ampliar o projeto de estudo da semiótica, verificou-se que há textos em que não se tem, necessariamente, troca de objetos. O que há são paixões dos sujeitos que determinam o desenvolvimento narrativo. Para a semiótica, a paixão é uma dimensão importante do discurso e o sujeito da ação é sempre um sujeito apaixonado, isto é, dotado de algum tipo de paixão, pois o que o levará a agir é o estado de sua alma. Para compor a paixão, que é representada no discurso, são necessários arranjos de elementos linguísticos, arranjos de modalidades.

Além disso, há o aspecto e o tempo envolvidos nesse arranjo linguístico das paixões. Por exemplo, a ira é uma paixão momentânea, já o rancor é uma paixão durativa; há paixões voltadas para o passado, como o remorso (só é possível ter remorso daquilo que se fez, ou do que não se fez), e há paixões voltadas para o futuro, como o medo (só é possível ter medo do que virá a acontecer). Assim, a paixão é uma configuração de elementos linguísticos, é o efeito de sentido gerado pelo arranjo desses elementos.

Nas obras de terror, assim como o insólito mantém um valor eufórico, para o leitor, e como os vampiros são seres bonitos, ou seja, assim como em tais obras é comum a subversão de algumas instâncias, com o efeito de sentido que elas provocam - o medo - não é diferente. As paixões são os sentimentos que levam o sujeito a agir, mas o medo é uma paixão que, muitas vezes, pode impedir o sujeito de agir e é nessa impotência do sujeito que o insólito causa o terror.

Sentir-se aterrorizado, muitas vezes, é não ter reação diante de um fato, no caso, sobrenatural. Se o sujeito da narrativa está numa situação de tensão, o medo o paralisa e ele pode não conseguir agir. Neste momento, consolida-se o insólito. Em outras palavras, a paixão do medo pode ser a responsável pela falta de ação do sujeito, o que faz com que o sobrenatural ganhe espaço e possa agir na narrativa.

Paixões são, portanto, “estados de alma”. Assim, se a semiótica estuda a busca do sujeito por objetos-valores, pode-se dizer que os “estados de alma” aparecem porque esses sujeitos, tentando entrar em conjunção, ou em disjunção, com seus objetos-valores, criam conflitos, polêmicas entre si ou, então, estabelecem entre si situações de cumplicidade, de benevolência. As paixões podem ser definidas como modalizações do ser dos sujeitos de estados.

A semiótica considera que a narrativa conta como o sujeito age, e esse sujeito age porque tem uma competência para agir, isto é, ele sabe e/ou pode fazer. Portanto, essa competência modal tem um componente pragmático (a ação) e um componente passional (o que leva o sujeito à ação).

A propósito disso, Greimas e Courtés (1986, p. 162) explicam que as paixões podem ser compreendidas como o resultado de uma sequência de “estados de alma”. A paixão nasce com a modalização do ser e do fazer. Ao tratar dos arranjos modais (“agencements modaux”), Fontanille (1986) explica que Greimas, ao fazer das paixões a emanção temática e figurativa das modalizações do ser, distingue quatro modalidades diferentes: o querer ser, o dever ser, o saber ser e o poder ser.

Cada uma dessas modalidades é suscetível de se desdobrar em quatro posições modais, uma vez que se pode negar cada um dos predicados ou os dois ao mesmo tempo (ex. querer ser, não querer ser, querer não ser e não querer não ser).

Os estudos das paixões ficaram estritamente vinculados à organização da narrativa e aos arranjos modais. Os efeitos de sentido dos arranjos modais modificariam o sujeito de estado, produzindo os efeitos passionais. A propósito disso, Barros (1995, p. 92) afirma:

A descrição das paixões se fez, nessa etapa, quase exclusivamente, em termos de sintaxe modal, ou seja, de relações modais e de suas combinações sintagmáticas. Assim, [...] a organização sintagmática de modalidades – querer-ser, não crer-ser e saber não poder-ser – produz o efeito de sentido ‘afetivo’ de amargura.

Torna-se claro, portanto, que uma investigação sobre paixões não deve restringir-se apenas às investigações dos arranjos modais, embora essa atitude seja indispensável. Um estudo sobre paixão que se restringe à análise dos arranjos modais não consegue explicar o fato de uma mesma sequência modal poder produzir diferentes efeitos passionais.

Por exemplo, um não querer ser, associado a um não poder não ser, pode levar o sujeito ao desespero, à angústia, ao medo, à vergonha. Ir além dos arranjos modais

significa analisar não fragmentos do discurso, mas o discurso como um todo. Barros (1995, p. 92) sintetiza essa visão da seguinte maneira:

Para explicar as paixões, é necessário, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer mal ou bem e assim por diante. A ‘complexidade’ das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas. Em outras palavras, as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas dos discursos inteiros.

Isso mostra que as paixões, embora sejam estados da alma do sujeito, não se restringem a ele, pois o sujeito, para a semiótica, não é real, ele é um efeito do discurso, uma imagem do sujeito da enunciação. Sendo assim, o processo da enunciação deve ser levado em consideração ao analisar, no texto, as paixões que o motivam.

Para a semiótica, a paixão pode aparecer de duas maneiras diferentes. A primeira maneira se dá quando a paixão é mencionada no texto como um termo específico, como, por exemplo, quando se diz que uma personagem ficou colérica, então há a menção da palavra cólera. A segunda maneira ocorre quando se pode representar a paixão numa narrativa, sem citá-la como um termo específico, como, por exemplo, em uma narrativa em que uma personagem tem ciúme em relação a outra personagem, mas não enuncia exatamente que aquilo que a faz agir é o ciúme. Cabe, portanto, ao leitor perceber que aquela é uma situação de encenação da paixão do ciúme no texto.

As paixões, portanto, devem ser vistas por palavras que a elas se referem, como “cólera”, “ira”, ou na enunciação, na qual elas criam o tom do texto, sem termos referentes, isto é, o leitor interpreta a narrativa e percebe a paixão implícita. De qualquer forma, é preciso considerar que essa dimensão patêmica do discurso está sempre presente no próprio discurso.

A semiótica distingue dois tipos de paixões: as simples e as complexas. As paixões simples são derivadas do arranjo modal oriundo da relação entre sujeito e objeto. Já as paixões complexas são aquelas derivadas de toda uma organização narrativa patêmica anterior. A propósito das paixões complexas, Barros (1989, p. 61) observa:

As modalidades se organizam em uma configuração patêmica e desenvolvem percursos. Os percursos modais sofrerão a variação tensiva própria da organização narrativa e

caminharão da tensão 'passional' a seu relaxamento e vice-versa.

Dessa forma, lembra a autora (1995, p. 93) que as paixões complexas pressupõem a existência de todo um percurso modal e de uma sucessão de estados de alma. Como exemplo, cita o rancor, que faz pressupor a presença de um estado de espera e de confiança, um estado de decepção, um estado de falta ou de insegurança e aflição, um estado de malevolência e, no fim, culminando com o rancor.

Barros (1995) apresenta algumas lexicalizações possíveis (paixão simples) decorrentes da modalização pelo querer ser. Segunda a autora, o querer ser faz aparecer o desejo, o anseio, a ambição, cobiça, a cupidez, a avidez e a curiosidade. Já o não querer não ser gera a avareza, a mesquinhez, a usura, a sovínice. O querer não ser torna-se responsável pelo aparecimento do desprendimento, da generosidade, da liberalidade, da prodigalidade. E, por fim, o não querer ser faz nascerem a repulsa, o medo, a aversão, o desinteresse.

Ainda em relação às paixões simples, Barros (1989) aponta vários critérios para a diferenciação das várias paixões. O grau de intensidade do querer é um desses critérios. A autora explica que o desejo pode ser ardente, sôfrego, veemente, excessivo, violento, irreprimível, etc. Um outro critério apontado por ela diz respeito aos tipos de valores desejados. A respeito disso, escreve (1989, p. 61) que esses valores podem ser: pragmático-descritivo, na cobiça, na avareza, em que se desejam bens materiais; descritivo e modal, na ambição, em que se quer tanto ter quanto poder; indiferentemente pragmático ou modal, na inveja ou no anseio; cognitivo na curiosidade, que se define pelo querer-saber.

A autora apresenta, ainda, outros critérios para a classificação e diferenciação das paixões simples, como, por exemplo, a explicitação do desdobramento polêmico, a intenção de conservar o estado de conjunção ou, ainda, a intenção de transformar a disjunção em conjunção.

As paixões complexas, explica Barros (1989, p. 62-63), definem-se por duas características: o maior ou menor grau de querer ser e pelo saber da possibilidade realização do desejo do sujeito da espera. O saber poder ser sobremodaliza a espera, aparecendo, então, os casos de tristeza, pesar, tormento, angústia, aflição ou, então, de alegria, felicidade, contentamento, etc.

O medo, enquanto uma paixão, é uma sensação que surge quando o sujeito está diante do desconhecido, que representa insegurança, desproteção. Segundo Aristóteles (2000), o temor é a preocupação com a vinda de um mal iminente e danoso, e aquele que teme pensa que pode sofrer algum mal. Por mais diferentes que sejam os motivos do medo (um ladrão ou um fantasma), é o medo da morte que paralisa o sujeito da ação. Seu temor maior é a morte.

Jean Delumeau (1989), em *História do medo no Ocidente*, revela que, nos primórdios da humanidade, os medos eram oriundos, fundamentalmente, da natureza, onde o perigo surgia diante de tempestades ou animais selvagens.

Nas três últimas décadas, principalmente, multiplicaram-se livros e filmes que provocam sensações de horror e, mais do que isso, fazem do medo a sua temática básica. Assim, torna-se clara a importância do estudo das narrativas que se centralizam no medo. Crianças, jovens e adultos têm apresentado grande interesse, ao longo dos últimos anos, em relação às obras que se fundamentam no susto e no pavor. Isso será visualizado por meio do gráfico 1, apresentado no anexo deste trabalho, que contém os índices dos livros de terror mais vendidos no Brasil de 1980 a 2007.

Essas obras disseminam-se pela indústria cultural e provocam sensações como curiosidade, desconfiança, arrepio, fatores que podem envolver o leitor nas narrativas, numa atmosfera fictícia, explicando o interesse do público por elas.

O horror significa ameaça. Desde a época medieval, os povos construíam artefatos que pudessem afastar os bárbaros e proteger as cidades. Em outras palavras, o medo é uma sensação que assola a humanidade desde as épocas primitivas, passando por todas as fases de evolução até a atualidade.

São muitas as reações físicas sentidas pelo sujeito diante de situações de medo que aparecem no cotidiano, como fatos reais ou produtos da imaginação do sujeito. Por vezes, essas reações motivam o surgimento de narrativas que vão sendo acionadas oralmente e reafirmam as reações de susto, tais como as lendas urbanas, histórias que surgem sem conhecimento de autoria e que causam medo naqueles que a escutam.

Mas o medo também é uma temática produtiva nas narrativas escritas, capazes de manter o leitor em estado de alerta e lançar adrenalina em seu corpo, abalando suas crenças, pensamentos, representações. Em outras palavras, abalando as relações entre razão e emoção.

Pode-se concluir que o medo, enquanto uma paixão simples, resulta do conflito entre sujeito e objeto. Para Fontanille (1986) o medo, o temor e o terror são paixões que

nos igualam aos animais e se distanciam de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como o amor, o ciúme e a ambição. Isso se deve ao fato de que, nas paixões mais nobres, o sujeito busca o objeto, já nas paixões menos nobres, como o medo, o sujeito atemorizado foge, rejeita o objeto, querendo entrar em disjunção com ele.

Os animais agem por instinto. Devido à irracionalidade, não percebem o medo como os seres humanos: não sofrem, não sentem a angústia de não saber o que está por vir. Assim, ao sinal de perigo, eles apenas agem. Com o homem é diferente: ele sente o medo e têm consciência disso.

Segundo o Dicionário Aurélio *online*¹², a definição de instinto é dada por: “tendência natural, inata (não aprendida nem treinada), que determina o comportamento básico e fundamental de todos os animais de uma espécie, ou de um conjunto de espécies. (...). Impulso irracional que leva o indivíduo a agir sem considerações de ordem moral ou espiritual, como um animal”.

Tanto em relação aos animais, quanto em relação ao homem, pode-se afirmar que o instinto e o medo são inerentes à preservação. Ambos temem a morte, porém agem de maneiras diferentes, embora com o mesmo ideal: assegurar a vida.

De acordo com o Dicionário Aurélio *online*¹³, a definição de medo se dá por: “Estado emocional resultante da consciência de perigo ou de ameaça, reais, hipotéticos ou imaginários. 2. Ausência de coragem. 3. Preocupação com determinado fato ou com determinada possibilidade. 4. Alma do outro mundo. 5. Ausência de coragem”. Percebe-se, então, que a principal diferença entre medo e instinto está no nível de consciência de ambas as sensações: enquanto o medo é algo consciente, o instinto é irracional e inconsciente, por isso o homem e os animais agem de acordo com um e com outro, respectivamente.

Nas obras de terror, é possível perceber que o sujeito da narrativa age de acordo com o medo que sente em determinada situação. Ele tem consciência do que sente e do perigo que corre, assim, passa a fugir do objeto que lhe provoca tal sensação, em alguns casos, ou busca a resolução do problema para que, de maneira definitiva, aquilo que lhe causa medo possa ser extinto.

Fontanille (1986, p. 52) criou uma tipologia para o medo baseada no desenvolvimento das formas observáveis e na intensidade da expressão dinâmica. O

¹² Retirado do site www.uol.com.br/educacao. Acesso em 17/08/2011, às 15h45.

¹³ Retirado do site www.uol.com.br/educacao. Acesso em 15/04/2012, às 11h24.

autor afirma que há os “atores do medo”, nos quais se tem o medo revelado por motivos estereotipados, imediatamente reconhecidos, como a fera, a tempestade, o bandido. Há, também, as “forças do medo”, nas quais a sensação se revela por formas indefinidas, impalpáveis, fazendo o sujeito ver somente formas e cores, por exemplo. E, por fim, há as “formas do medo”, onde o temor se dá por coisas monstruosas, fantásticas, cujo tipo de ação o sujeito desconhece. Esse último tipo de medo é o que se refere ao sobrenatural, ao terror, linha discursiva do *corpus* deste trabalho.

O medo pode levar o sujeito a agir de diferentes formas. Por exemplo, em uma narrativa de terror, o sujeito pode presenciar uma aparição fantasmagórica e, movido pelo medo, fugir desesperadamente; nessa fuga, ele pode sofrer um acidente, o que transforma a narrativa, porém essa transformação não é o foco principal desses enredos.

Em outras palavras, nas narrativas de terror, podem ocorrer transformações entre sujeitos e estados, porém o foco não é, na maioria das vezes, pragmático, mas passional, pois o efeito de sentido provocado pelo texto (o medo) é o que caracteriza tais narrativas, conferindo-lhes a identidade de histórias de terror. Isso não significa que as histórias de terror não comportam aventuras; ao contrário, as ações fazem parte do enredo, já que *best-sellers* de ficção, geralmente, são constituídos por histórias mais dinâmicas. No entanto, o principal efeito de sentido que se deseja fazer surtir dessas histórias é o medo, que será transmitido ao leitor numa atmosfera de ficção.

Assim, os discursos das histórias de terror se configuram de modo que o enredo seja o instrumento de provocação do efeito de sentido do medo, finalidade última dessas obras. A sequência das ações, que criam o suspense anterior ao medo, a escolha dos termos a serem utilizados, que descrevem os cenários, e os elementos semióticos, como as formas de manipulação, as modalizações e as paixões, conferem a uma narrativa o estatuto de terror. As ações dos personagens são o suporte para esse constructo, mas não o foco principal desse tipo de literatura.

Como já aqui citado, a paixão do medo está relacionada aos arranjos modais do querer, saber, poder e dever e suas negações. Segundo Fontanille (1993), depois do enfraquecimento da competência modal vem o contágio do corpo. Como exemplo, um sujeito que vivencia um momento sobrenatural tem enfraquecida a modalidade do poder-fazer, isto é, ele é incapaz de agir contra aquilo. Assim, ele perde o controle da situação e o medo cresce.

Como acima citado, o medo é uma paixão diferente das demais: enquanto todas as paixões levam o sujeito a agir, o medo impede-o de realizar a ação, e esse impedimento é necessário para o insólito ocorrer e o medo se instaurar.

Ainda segundo Fontanille (1993), na maioria das narrativas do medo, temos a fronteira entre a morte e a vida. Isso quer dizer que o medo surge diante desse momento de tensão, de impasse diante do desconhecido, o que pode levar o sujeito à morte, e esse é seu maior receio.

Sob o ponto de vista das modulações da tensão passional, pode-se afirmar que, nas narrativas de terror, há uma oscilação tensiva do medo. Assim, é possível que o sujeito percorra diversos valores da escala das paixões centrada no medo, desde a desconfiança até o pavor. A desconfiança ocorre, por exemplo, quando o sujeito tem a dúvida se viu um vulto ou escutou um ruído; o pavor vem quando ele constata que sua dúvida se tornou uma certeza e se vê diante do sobrenatural.

Discorrendo sobre a escala passional do medo, que passa pelo temor e pelo terror, Fontanille (2005) assinala, entre suas características, a variabilidade das fontes potenciais desses sentimentos, desde os estados em que a fonte do medo é difusa (inquietação, ansiedade, desconfiança), passando pelos medos experimentados diante de um objeto bem singularizado (sobressalto, espanto) até os estados de terror, em que qualquer objeto pode se converter em fonte de medo. Nas narrativas de terror, os sujeitos podem experimentar todas as gradações do medo, mas o foco é o ápice da escala, isto é o terror, grau mais elevado da oscilação tensiva dessa sensação.

O medo é uma paixão cuja origem e cujos efeitos fazem com que ele não seja uma paixão isolada, mas articulada a outras, formando o “sistema do medo” (CHAUÍ, 1987), que determina a maneira de viver, sentir e pensar daqueles que a ele estão submetidos. O sistema do medo surge nessa linha tensiva da escala passional, que determina desde o grau mais baixo do medo (a desconfiança) até o grau mais elevado (o terror). Esse efeito de sentido identifica e caracteriza as histórias de terror.

As narrativas de terror, muitas vezes, apresentam imagens e figuras de caos e sofrimento, tematizando várias espécies de “inferno”. No prefácio de *Sombras na noite*, Stephen King (1984) revela que o leitor de terror é justamente aquele que não consegue desviar o olhar do acidente. E, ainda, observa que existem narrativas que mostram o próprio acidente, em detalhes, e outras que apenas exibem as ferragens retorcidas, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o que aconteceu. Entre fantasmas, vampiros, rastros e sombras, há o desejo do conhecimento, de desvendar o mistério, de entender a

existência do sobrenatural. E, atualmente, multiplicam-se leitores que possuem este desejo.

Capítulo 3: Análise das obras de terror mais vendidas no período de 1980 a 2007

3.1 O perfil do leitor de livros de terror

Querer estabelecer o motivo específico que faz com que os leitores de obras de terror as consumam seria o mesmo que tentar verificar se as obras mais vendidas foram realmente lidas ou apenas compradas ou alugadas, ou seja, é um ponto difícil de delimitar, já que são milhares de leitores que se comprazem com a leitura dessas obras, e cada um pode ter um motivo diferente. No entanto, é possível criar a hipótese principal de que o gosto do público pela leitura dessas obras se mantenha, atualmente, devido ao mesmo motivo pelo qual as pessoas consumiam, na época, a literatura gótica.

Enquanto os leitores da literatura gótica buscavam a subversão desestabilizadora da realidade segura, proposta pelo Romantismo, os das obras de terror de hoje buscam, com a leitura, relaxar das pressões cotidianas, conforme já acima explorado. Além disso, a curiosidade também faz parte deste universo de motivos que fazem com que as obras de terror tenham grande espaço no mercado editorial brasileiro atual.

A catarse é um efeito de sentido gerado em uma situação de desespero, medo ou tragédia. Assim, ela não se configura como um motivo que leva as pessoas a consumirem obras de terror, mas está relacionada a este universo, já que é uma consequência do ato da leitura. Em outras palavras, o que o leitor busca numa obra de terror é o efeito catártico que ela propicia.

A literatura de terror ganha cada vez mais espaço na mídia, sobretudo na indústria cinematográfica. Um exemplo desse fato é a saga *Crepúsculo*, da autora americana Stephenie Meyer, que levou a história do vampiro Edward Cullen e da jovem Bella Swan para as telas, causando uma movimentação milionária nas bilheterias de cinemas espalhados por todo o mundo.

No entanto, a configuração discursiva do terror é anterior aos apelos midiáticos dos tempos atuais. O escritor Edgar Allan Poe, como já citado no capítulo 1 desta tese, foi o precursor da literatura fantástica no século XIX, lançando obras que são lidas contemporaneamente. Depois de Poe, alguns escritores surgiram e ajudaram a popularizar esse tipo de literatura no mundo inteiro e dentre os mais conhecidos destacam-se H. P. Lovecraft, Bram Stoker e Anne Rice, sendo que os dois últimos são autores de algumas obras que serão analisadas no capítulo 3 deste trabalho.

O medo é a fonte dos livros de terror. E é para experimentar essa sensação que o leitor atual busca tais obras, expurgando muitos dos seus conflitos internos. Além disso, ele pode procurar esse tipo de leitura como uma forma de fugir de outro tipo de medo: o medo real, da violência, por exemplo.

Dessa forma, pode-se dizer que o leitor atual de literatura de terror tem um pensamento semelhante àquele que buscava obras de literatura gótica para ler. Embora de maneiras diferentes, ambos procuram a subversão da realidade. Enquanto o leitor de obras góticas queria fugir da segurança proposta pelo Classicismo, como acima citado, o leitor atual de obras de terror busca fugir de uma realidade do medo físico.

O medo provocado pela literatura de terror representa uma forma de banalizar o medo da sociedade violenta em que hoje se vive. Sentir o medo do sobrenatural, ao ler as obras dessa configuração discursiva, pode ser uma maneira de liberar o medo do que é real, como assaltos, crimes, sequestros. São maneiras diferentes de se lidar com a mesma sensação.

Todas essas situações de perigo iminente apresentam uma possibilidade de morte do sujeito. E a morte é algo que tem relação com o terror e com os motivos que fazem o leitor buscar este tipo de obra para ler. A morte e os supostos eventos que a sucedem são, historicamente, fonte de inspiração para doutrinas filosóficas e religiosas, bem como uma fonte de temores, angústias e ansiedades para o ser humano.

Falar sobre morte é agir no campo do desconhecido. Embora haja diferentes doutrinas que explicam a morte de acordo com seus preceitos, o fato é que não há uma verdade universal sobre o tema. Há, atualmente, várias religiões que o sujeito pode seguir. Cada uma delas tem suas explicações e definições a respeito da temática da morte, cabendo ao seguidor avaliar qual delas é mais aceitável, em sua opinião.

A premissa que se difunde é que a morte representa o fim da vida. No entanto, mesmo representando o término da vida, a morte ainda suscita mistérios e aguça a curiosidade das pessoas, pois há discursos divergentes sobre o que acontece após o fenômeno. Por não haver uma única verdade, ou seja, por ser um campo do conhecimento com diferentes interpretações, a morte repousa no imaginário popular como uma temática indecifrável e misteriosa, o que atrai as pessoas a se envolverem com assuntos em que tal fenômeno é o centro das situações.

Todo esse mistério aguça algo presente em todo ser humano: a curiosidade. Dessa forma, buscar sanar a curiosidade sobre como é o processo da morte e o que vem depois dela pode ser outro motivo que garante aos livros de terror uma boa vendagem.

Em algumas obras de terror, o fantasma e o espírito podem transmitir ao leitor a ideia de que a morte não é o fim, pois ambas as figuras consistem em pessoas que já morreram, mas que, por algum motivo, ainda estão no plano terrestre. Assim, num universo fictício, o leitor dessas obras pode sanar a curiosidade e acreditar (ou não) que as pessoas mortas voltam à vida, embora de maneira diferente, caso ainda tenham algo pendente a ser resolvido com os vivos.

Acreditando ou não nessa possibilidade, ao ler um obra de terror, o leitor pode entrar em contato com um universo desconhecido, buscando uma explicação para um fenômeno que lhe causa medo. Partindo do princípio de que o medo da morte é intrínseco ao ser humano, e de que este medo é um dos responsáveis por fazê-lo querer adentrar no campo do desconhecido, por meio da literatura, é compreensível que a configuração discursiva do terror tenha sucesso no mercado editorial brasileiro.

É importante observar, também, que os livros de terror podem ser uma forma de passatempo para os leitores. A temática dos vampiros, por exemplo, agrada muito ao público jovem, que se envolve com as histórias de amor e de aventura vivenciadas por esses seres, que hoje têm características diferentes das tradicionais, como será visto adiante.

Há um consenso de que vampiros são seres que não existem (ao contrário de espíritos e fantasmas, nos quais muitas pessoas acreditam). Portanto, a literatura que os tem como personagens principais é voltada mais ao entretenimento do que ao fato de ser fonte de curiosidade sobre a possível vida após a morte.

Não se pode deixar de citar que há inúmeras obras específicas que abordam o tema da vida após a morte de acordo com uma crença, como os livros da doutrina espírita, por exemplo. Assim, o leitor tem outras possibilidades, que não a ficção, para buscar conhecimento e sanar a curiosidade sobre o tema. No entanto, há um público que quer manter, na ficção, o contato com o sobrenatural, por meio de suas personagens, aventuras, romances, seja por curiosidade, seja por diversão. E é esse público que movimenta o consumo dos livros de terror que surgem no mercado da literatura de massa atualmente.

3.2 Os livros de terror mais vendidos no Brasil de 1980 a 2007

Como já se informou na introdução deste trabalho, a seleção dos livros de terror mais vendidos de 1980 a 2007 foi feita com base num levantamento realizado com os

jornais *Leia* e no *Jornal do Brasil*. Assim, por meio da tabulação das obras de terror que mais apareceram nas listas, foi possível chegar às oito obras mais recorrentes na seleção, conforme mostra o gráfico 1, no anexo desta tese.

As obras examinadas aqui, portanto, são: *Hora das bruxas I* (RICE, 1994), *O vampiro Armand* (RICE, 1998), *O servo dos ossos* (RICE, 1998), *História do ladrão de corpos: crônicas vampirescas* (RICE, 1992), *Drácula* (STOKER, 1897), *Labirinto* (MOSSE, 2005), *O fantasma da meia-noite* (SHELDON, 2004), *O exorcista* (BLATTY, 1971). A proporção de vendas das obras pode ser vista no gráfico 1, no anexo deste trabalho.

Não há uma relação direta entre a data de produção e a data de venda das obras. Uma prova disso é que há, nesta seleção final, duas obras cuja produção foge ao período da década de 2000. *Drácula* é uma obra produzida em 1897 e *O exorcista*, no ano de 1971, mas, segundo o levantamento realizado para a elaboração deste trabalho, aparecem entre as obras mais vendidas recentemente.

A colocação dessas duas obras antigas de terror nas listas atuais dos mais vendidos está relacionada ao fato de terem sido adaptadas ao cinema. Em 1992, a indústria cinematográfica americana lançou o filme “*Drácula*”, baseado no livro de Bram Stoker, e, no ano de 2000, reeditou o filme “*O exorcista*”, baseado na obra homônima de William Blatty, que havia sido lançado, pela primeira vez, em 1973.

Sabe-se que a indústria cinematográfica exerce grande influência no mercado dos *best-sellers*. Quando uma obra literária é transformada em filme, é comum que a venda do livro que deu origem ao filme seja impulsionada. O inverso também ocorre, ou seja, algumas pessoas podem assistir ao filme porque primeiramente leram a obra e por ela se interessaram.

No entanto, na sociedade de hoje, em que as mídias televisiva e cinematográfica são mais procuradas pelas pessoas do que a indústria livreira, é mais comum que espectadores se tornem leitores, ao invés do inverso. Daí se justifica o fato de as vendas de *Drácula* e *O exorcista* terem sido impulsionadas a partir dos anos de 1992 e 2000, respectivamente.

Ambas as obras são um clássico da literatura de terror. A personagem *Drácula* é o primeiro vampiro da literatura; é o modelo que se faz desse tipo de ser ao se pensar em histórias vampirescas. Já *O exorcista* é uma história que agrada, entre outros motivos, por se tratar de um episódio que foi baseado em fatos reais, segundo a mídia

cinematográfica aponta. Isso aguça a curiosidade e choca ainda mais os leitores/espectadores.

As outras obras, datadas dos anos de 1997 a 2005, mantêm uma sincronia entre as suas datas de produção e o período de vendagem que abarca esta pesquisa, ou seja, os anos de 1980 a 2007.

3.2.1 O terror em *O fantasma da meia-noite*

A história de Sidney Sheldon começa quando Takesh Yamada, um empresário japonês, dá a notícia à sua família de que iriam se mudar para Nova York. Sua esposa, Keiko, e as crianças, Kenji e Mitsue, ficam muito animadas com a ideia.

Depois de muita procura, encontraram um bom apartamento em Riverside Drive, com o aluguel bastante barato. Kenji e Mitsue logo ficaram amigos de John Feeney, o zelador do prédio, muito simpático e prestativo, que logo inspirou confiança. Na primeira noite que dormiram no novo apartamento, uma sexta-feira à meia-noite, todos ouviram um grito e foram à sala. Não havia nada. A família Yamada deixou o assunto de lado.

Na sexta-feira seguinte, porém, Mitsue ouviu um gemido baixo, novamente à meia-noite, e acordou. Não havia ninguém. Então ela viu o fantasma de uma moça trajando um vestido branco com uma mancha de sangue no peito. O fantasma balbuciou: “Ajude-me! Ajude-me!” (SHELDON, 2004, p. 58), e desapareceu. No dia seguinte, ela contou aos pais e ao irmão, mas ninguém acreditou nela.

Mitsue estava determinada a provar para Kenji que havia visto um fantasma. Chamou-o para ir ao seu quarto à meia-noite daquela mesma noite, mas a aparição não surgiu, pois só surgia às sextas-feiras. Sendo assim, Kenji foi ao quarto de Mitsue à meia-noite da sexta-feira, e desta vez o fantasma apareceu. Kenji ficou perplexo, enquanto Mitsue tentava conversar com o fantasma, perguntando como poderia ajudá-lo, sem, no entanto, obter êxito em sua tentativa de dialogar com o elemento sobrenatural.

No dia seguinte, descobriram que uma moça fora assassinada lá havia seis meses, e esse era o motivo do aluguel barato: ninguém queria morar em um apartamento mal-assombrado. Perguntaram a Feeney mais detalhes. Ele informou que a moça se chamava Susan Boardman, e Mitsue quase revelou ao zelador o que acontecera na noite passada, mas seu irmão a impediu a tempo, por achar mais prudente guardar o segredo.

Eles estavam fazendo os preparativos para a próxima aparição do fantasma. Como de costume, o fenômeno aconteceu à meia-noite e Susan pediu ajuda, mas desta vez Mitsue conseguiu conversar com ele.

O fantasma disse: “Deixe-me partir” e “Ajude-me a punir o homem que me matou” (SHELDON, 2004, p. 137). Felizmente, ninguém o viu, apenas Mitsue. No dia seguinte, Mitsue contou tudo a Kenji, que foi falar com Feeney sobre Susan.

O menino descobriu que um ladrão entrara no apartamento para roubar jóias, e Susan o surpreendeu, então ele a matou com uma faca. Kenji perguntou também sobre Jerry Davis, um morador do oitavo andar, e que o menino julgava muito estranho. O zelador contou a Kenji que Jerry se mudara para o prédio uma semana antes do assassinato.

Na aparição seguinte de Susan, uma informação preciosa foi revelada por ela: seu assassino morava no prédio, mas não deu tempo de revelar o seu nome. Mesmo assim, tinham certeza de que o assassino era Jerry Davis, então resolveram conversar com Feeney sobre o assunto.

As crianças falaram ao zelador sobre o fantasma e Feeney disse que eles deveriam esperar até sexta-feira para saber o nome do assassino; depois disso, ele iria à polícia com eles. Os irmãos agradeceram. Assim que eles saíram do apartamento de Feeney, ele pensou: “São crianças ótimas. É uma pena que tenha de matá-las, da mesma maneira como matei Susan Boardman” (SHELDON, 2004, p. 170).

O homem que queria matar as crianças era o mesmo que matara Susan. Feeney tentou por toda a semana levar as crianças para o porão e lá matá-los, mas elas sempre estavam acompanhadas ou tinham um compromisso. Na sexta-feira, Feeney conseguiu convencê-las a irem ao porão. Chegando lá, Feeney disse que faria uma mágica, que amarraria a mão das crianças nas costas e depois soltaria. Eles acreditaram. Assim, foram presos no porão, que era totalmente de concreto, não deixando nenhum som vindo de lá ressoar no resto do prédio.

Feeney revelou toda a verdade. Seu plano era perfeito: os pais das crianças pensariam que eles haviam sido sequestrados no caminho da escola para casa e ele deixaria os corpos no East River.

Feeney mandou que os dois fechassem os olhos e ergueu a faca. Nesse momento, ouviram um gemido alto. Todos viram o fantasma de Susan Boardman entrar no porão. Então, Feeney começou a gritar, enquanto Susan se aproximava cada vez mais. Susan passou pelas barras do compartimento em que John prendera os irmãos e o

envolveu. Ela o sufocava. Ele só via os olhos de Susan fixos nos seus; depois não viu mais nada. Jerry Davis vira o fantasma indo para o porão e o seguira. Então, salvou as crianças.

O homem de quem eles tinham tanto medo os havia ajudado, já o homem em quem eles tanto confiavam tentou matá-los. A autópsia do corpo de Feeney dizia que ele morrera de susto causado por um choque terrível. Feeney foi punido pelo crime que cometeu.

Kenji e Mitsue ficaram famosos. Saíram em jornais e revistas e foi feito um filme baseado na aventura das crianças. A família Yamada procurou um novo apartamento para morar e, em poucos dias, se mudaram. A história termina com Takesh ouvindo um gemido e visualizando o fantasma de um velho, de barba grisalha, dizendo: “Ajude-me, ajude-me” (SHELDON, 2004, p. 220).

A primeira característica que classifica *O fantasma da meia-noite* como uma história de terror é que não há dúvida em relação à ocorrência de um fenômeno sobrenatural. É comum, nessas narrativas, que, após o término do primeiro contato com o ser sobrenatural, as personagens pensem que tudo não passou de um sonho. No entanto, e esta é a principal diferença entre o terror e o fantástico, há sempre a constatação de que se trata da realidade, como mostra o trecho: “Mitsue não conseguiu voltar a dormir. Passou o resto da noite encolhida na cama, apavorada. Nunca tinha visto um fantasma antes. Mas seria mesmo um fantasma ou apenas um sonho? Não, pensou ela. Foi real demais para ter sido um sonho” (SHELDON, 2004, p. 61).

Em relação à escala do medo, Mitsue passou rapidamente da desconfiança para o pavor, conforme mostra o trecho acima. No mesmo momento em que a menina cogitou a hipótese daquilo ser um sonho, ela chegou à conclusão de que fora real demais para ter sido um sonho, suscitando o pavor.

Percebe-se que, a fim de construir a atmosfera do medo, o autor se vale de recursos comuns a esse tipo de texto, como: o silêncio da meia-noite, o quarto escuro, o porão, o fantasma de Susan que aparecia vestido de branco e sujo de sangue, e até a gata que as crianças tinham, chamada Neko, que era preta. Mesmo ela não tendo participação ativa na história, o elemento “gato preto” é mais uma característica das obras de terror presente em *O fantasma da meia-noite*.

O clima de terror, que suscita o medo, é claramente demonstrado no texto por meio dos termos: “olhos cheios de terror” (SHELDON, 2004, p. 39) “mal-assombrado”, “olhos arregalados”, “vultos” (SHELDON, 2004, p. 97), “figura gelada”, “fantasma”

(SHELDON, 2004, p. 137), “coração disparado” (SHELDON, 2004, p. 142), “garganta seca” (SHELDON, 2004, p. 151), “arrepiaados” (SHELDON, 2004, p. 152), entre outros que norteiam a leitura de uma obra de terror.

Como já aqui citado, segundo Fontanille (1986, p. 52), há os atores do medo, as forças do medo e as formas do medo. Nas obras de terror, o que manifesta o medo são as suas formas, isto é, figuras e personagens sobrenaturais, desconhecidos pelos sujeitos. O fantasma de Susan é, portanto, a forma do medo da narrativa; é nele que o percurso narrativo se baseia e se sustenta.

As obras de terror se sustentam na oposição de base real vs. sobrenatural, sendo que, como já acima explicado, o que se considera real não é a ordem real, natural, em que os sujeitos vivem, mas um simulacro desta ordem, projetado na literatura por meio da narrativa. No entanto, cada obra apresenta, especificamente, uma oposição própria, dentro da base comum a todas, que as individualiza. No universo ficcional das histórias, o real é considerado eufórico, e o sobrenatural é considerado disfórico, para as personagens reais. Para que o leitor sinta o medo, no entanto, esses valores devem ser invertidos.

Percebemos, nesse texto, fundamentalmente uma oposição entre vida vs. morte. A vida assume um caráter eufórico para Susan Boardman, pois ela não queria ter morrido; para Mitsue e Kenji, que lutaram pela vida quando Feeney amarrara-os no porão; e para os pais das crianças, que zelavam pela vida de seus filhos, enquanto a morte era disfórica para todos esses personagens.

No entanto, para o zelador John Feeney, a vida de Susan representava disforia, pois ela o vira assaltando seu apartamento, sendo a morte da moça eufórica, pois seria a solução para o problema. Para Feeney, a vida das crianças era disfórica e sua morte era eufórica, pois eles haviam descoberto o segredo do zelador.

O que define esses valores como eufórico ou disfórico é a forma como eles são transformados em texto, postos em sintagmas. Assim, para exemplificar, analisa-se o seguinte trecho (SHELDON, 2004, p. 57 – 61):

À meia-noite, Mitsue acordou com um gemido. Abriu os olhos pensando que estava sonhando. Mas tornou a ouvir o gemido. Sentou na cama. O coração disparado. Havia alguém em seu quarto!
- Quem está aí? - gritou Mitsue.
Não houve resposta
- Quem está aí?

E foi então que ela viu. A figura de uma moça, vestida de branco, aproximando-se da cama. Havia sangue na roupa.

- Ajude-me! – balbuciou a estranha. – Ajude-me!

Depois ela desapareceu em pleno ar.

Mitsue não conseguiu voltar a dormir. Passou o resto da noite encolhida na cama, apavorada.

Percebe-se, neste excerto que o real, na ficção, assume um valor eufórico para Mitsue, pois ela tinha medo daquela situação e não queria conviver com o sobrenatural. Isso se torna claro pela maneira como o discurso se configura, pois além da escolha das palavras “apavorada”, “encolhida”, “meia-noite”, “gemido”, “coração disparado”, “sangue”, característicos da atmosfera de terror, a sequência dos sintagmas é responsável por proporcionar o suspense ao leitor e, conseqüentemente, o medo.

Ainda no nível fundamental, há, na obra, a relação de contraditoriedade, pois a vida de Susan, enquanto fantasma, correspondia, na verdade, à não-vida, já que ela já estava morta, mas mesmo assim estava presente no quarto de Mitsue, se comunicando com ela. Isto é, Susan estava morta, mas ainda aparecia na forma de fantasma, o que era necessário para que ela pudesse vingar seu assassino e, enfim, não precisar mais entrar no mundo dos vivos. Essa oposição de base do texto sustenta toda a narração. É por meio da vida vs. não-vida de Susan que os fatos seguem e a narrativa se desenvolve.

Como citado no item 3.1 desta tese, um dos motivos que fazem com que as obras de terror sejam bem vendidas no mercado editorial brasileiro é que elas abordam, na ficção, uma questão que aguça a curiosidade e causa pavor na maioria das pessoas: a morte. A figura do fantasma é, justamente, a ponte entre a vida e a morte; ele aterroriza porque traz a morte para o mundo dos vivos. Assim, o fantasma se situa na instância da vida vs. não-vida, porque aproxima as noções de vida e de morte numa mescla insólita cujo resultado é o medo.

Ao se negar a vida, pressupõe-se a morte. O fantasma, no entanto confunde essas instâncias, misturando-as, tornando-as ainda mais indefinidas. O leitor, então, se vê diante de um fenômeno que poderia julgar como fim da vida, mas é perturbado por uma figura que vem modificar e abalar sua crença.

Essa indefinição de instância (o fantasma representa aquele que não faz parte do mundo dos vivos, mas que, por outro lado, tem uma existência, o que o diferencia do absolutamente morto, que é o inexistente), que faz com que o texto se sustente no eixo da contrariedade, é a base para que se mantenha o insólito, que também é algo, a princípio, indefinido. Isto é, o sobrenatural se concentra no eixo contraditório, no caso

de *O fantasma da meia-noite*, pois é da contradição de se estar diante de um fenômeno sobre o qual se tem a certeza da existência, mas que é imaterial, que surge o medo.

Neste caso, o terror se situa no eixo da contraditoriedade (vida vs. não vida), no entanto, há histórias que se situam no eixo da complementaridade (não-vida vs. não-morte), como *O vampiro Armand*, por exemplo, sobre o qual se discorrerá mais adiante.

Susan tinha que persuadir Mitsue a ajudá-la, para que ela pudesse deixar a condição de não-vida e pudesse partir para o mundo dos mortos definitivamente. Susan, então, manipulou a menina por meio da intimidação, pois ela tinha medo da aparição fantasmagórica. Mitsue também queria ajudar Susan por solidariedade, mas percebe-se que o medo é mais forte, pois ela queria ajudar o fantasma de Susan a se vingar do assassino para que a moça pudesse partir e nunca mais lhe assustar, como se verifica no seguinte trecho (SHELDON, 2004, p. 137):

Mitsue ficou rígida, sentindo a figura gelada do fantasma se comprimindo contra seu corpo. Acabou recuperando a voz para balbuciar:

– Quero ajudá-la. Diga-me o que posso fazer.

– Deixe-me partir.

Mitsue não entendeu.

– Deixá-la partir?

– Ajude-me a punir o homem que me matou.

Mitsue acenou com a cabeça.

– Tentarei ajudar. Quem foi?

O medo, enquanto uma paixão simples, é configurado na relação de um sujeito com um objeto. Nessa obra, os sujeitos Mitsue e Kenji queriam entrar em disjunção com o objeto fantasma. Havia um contrato fiduciário entre o fantasma de Susan e Mitsue, no qual se estabelecia que se a menina ajudasse a moça a punir seu assassino, ela iria embora e não voltaria mais para o mundo dos vivos. Mitsue, por medo, queria resolver a situação e ficar livre deste problema que lhe atormentava.

Pode-se afirmar que as crianças também tinham curiosidade em resolver o mistério, afinal lidar com um fantasma era algo inusitado para elas. No entanto, o que mais motivou a ação de Mitsue e Kenji foi o desejo de manter o fantasma longe deles.

É importante ressaltar que, como já aqui explicado, o medo é uma paixão que se difere das demais, pois ao invés de levar o sujeito a agir, ele o paralisa, dando espaço para que o insólito tome conta da narrativa. Mitsue e Kenji, a princípio, quando viram o fantasma, ficaram paralisados, sem ação, sem saber como ajudar Susan. No entanto, como a literatura de Sidney Sheldon mistura terror e aventura, percebe-se que o terror

tem prioridade, mas há outros programas narrativos também importantes, conforme será visto adiante, que dão ação à narrativa.

Sidney Sheldon escreve livros para o público adulto, mas alguns também podem ser lidos pelo público infanto-juvenil. Na pesquisa de mestrado intitulada “O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica”, Biasioli (2008) elencou os dez livros de literatura infanto-juvenil mais vendidos no período citado. Neste grupo, dois livros de Sidney Sheldon foram elencados: *O estrangulador* (1995) e *Corrida pela herança* (1994).

Ambos os livros não são configurados no terror, mas pertencem à configuração discursiva do suspense e têm como bases a aventura e o mistério, o que agrada muito, sobretudo, aos jovens. Isso mostra que as obras de Sheldon também são aceitas pelo público infanto-juvenil, ainda que não seja o público específico para o qual o autor produz seus livros. Assim, observa-se que, em *O fantasma da meia-noite*, há outros programas narrativos além daquele que constitui o terror, pois algumas de suas obras podem ser consumidas pelo público jovem.

Dessa forma, o cotidiano das crianças na escola, as amizades que eles contruíam, a conversa entre Kenji e seu pai sobre o começo do interesse do menino pelas garotas e a puberdade, tudo isso faz parte do universo dos jovens, o que pode ser um atrativo a eles por tal leitura.

Se as crianças permanecessem paralisadas, e o insólito fosse explorado de forma mais intensa no enredo, a obra poderia não agradar a essa faixa etária que também pode consumi-la. É preciso, em relação à literatura infanto-juvenil, que haja ação nas narrativas. Assim, Mitsue e Kenji superaram o medo e passaram a agir, estabelecendo outros programas narrativos na obra. Isso faz com que se criem outras sensações além do terror, como o suspense, por exemplo, que aguça a curiosidade do público.

Como citado no capítulo 2 deste trabalho, o medo é uma paixão voltada para o futuro, pois só se tem medo daquilo que pode acontecer, mas que não se sabe. Em outras palavras, o desconhecido remete ao futuro, e o medo é uma paixão do futuro justamente por ser algo desconhecido. Em *O fantasma da meia-noite*, Mitsue e Kenji temiam, durante toda a narrativa, que o fantasma voltasse, temiam o que poderia acontecer, embora quisessem ajudá-lo a partir definitivamente. Há, também, o medo real, descrito quando Fenney prende-os no porão e ameaça a matá-los.

Nessa obra, o sobrenatural só aparece em decorrência de um crime cometido na ordem real da história. O fantasma de Susan surgiu para as crianças com o intuito de

vingar seu assassino, isto é, de fazer a justiça. Dessa forma, a figura do fantasma, representando o sobrenatural, e que é característica das obras de terror, assume um valor eufórico, enquanto o real assume um valor disfórico. Isso se deve ao fato de que o fantasma era bom e o ser humano, que objetivou a aparição e que parecia ser normal, apresentara-se como um psicopata.

Essa constatação só se torna clara ao final da narrativa, quando a suposta figura do bem (o zelador) se mostrou um sujeito mau. Assim, o medo é mantido no leitor no decorrer da narrativa: em um primeiro momento, o medo se configura no sobrenatural, quando o fantasma de Susan ainda assutava as crianças. Quando o fantasma mostrou que apenas queria vingar seu assassino, e é revelado ao leitor que o zelador era um sujeito perverso, o medo passa a se configurar na ordem real da narrativa, manifestados na ficção, pois era lá que o perigo se constituía.

Esse medo do sobrenatural, voltado a atingir, também, o público infanto-juvenil que consome a literatura de Sidney Sheldon, se configura a partir do momento que invade uma realidade comum a qualquer pessoa. Em *O fantasma da meia-noite*, não há castelos, monstros, passeios noturnos a cemitérios, ou seja, noções distantes do cotidiano das pessoas, mas sim dois adolescentes comuns, que vivem em um apartamento, vão à escola e saem com os amigos. Isto é, o fenômeno sobrenatural surgindo neste meio real da narrativa, no qual as pessoas vivem normalmente, é o que pode fazer com que o leitor se assuste, podendo transpor esse sentimento para sua vida, ainda que dentro de um universo ficcional: “se o fantasma apareceu no apartamento de Mitsue e Kenji, por que não poderia aparecer em seu próprio apartamento?” Em outras palavras, o programa narrativo do terror se instaura na obra a fim de atingir o público, pois as ações se desenrolam em um cenário comum aos personagens e ao leitor.

A suposta existência de espíritos faz parte da crença de diversas religiões, como citado no item 3.1 desta tese. Atualmente, há um grande número de pessoas que acreditam nessas figuras. *O fantasma da meia-noite* mexe com essa questão, que povoa o imaginário humano, trazendo, na ficção, um fantasma bondoso, que precisava de ajuda dos vivos para vingar o ser humano que o matou. Trata-se de uma inversão que afirma que o perigo está, muitas vezes, na ordem real.

O fantasma de Susan não era perverso, tampouco queria assustar Mitsue. Ele manipulou a menina, sem intenção de lhe fazer mal, que, naturalmente, sentiu medo do que vira e resolveu realizar a ação, isto é, ajudá-la a vingar seu assassinato. O fantasma,

inclusive, ajudou as crianças, aparecendo no momento em que Feeney iria matá-los, provocando a morte do zelador por susto.

Em *O fantasma da meia-noite*, percebe-se que o fantasma de Susan não é um anti-sujeito, que pode e/ou deve fazer algo contra o sujeito 1, no caso Mitsue. Pelo contrário, o fantasma apenas queria a ajuda da menina. Percebe-se, portanto, que há, no enredo, o sujeito 1, Mitsue, e o sujeito 2, o fantasma de Susan, além dos outros personagens. Quem agia como anti-sujeito era o zelador John Feeney, que não queria, mas podia e devia fazer algo contra as crianças para que a descoberta do segredo não lhes rendesse problemas. Além disso, a personagem julgada durante todo o enredo como anti-sujeito, Jerry Davis, foi um sujeito que ajudou a salvar a vida das crianças, chegando ao porão, desamarrando-as e tirando-as do local.

Pode-se afirmar, assim, que as modalidades veridictórias do segredo, da verdade, da mentira e da falsidade são acionadas o tempo todo nas narrativas de terror, pois é baseado nessas relações que o efeito de sentido do medo é mantido nas obras. Como já acima citado, o terror objetiva subverter, impressionar, surpreender; assim, com as oscilações entre os quatro níveis das modalidades veridictórias, ocorrem a subversão de valores, a surpresa, pois o leitor constroi uma ideia do que seria determinada personagem e, em certo momento da narrativa, isso lhe é desconstruído, subvertendo suas crenças.

Há uma troca das modalidades epistêmicas do crer: aquilo em que o leitor acreditava, na narrativa, se inverte: o bom, na verdade, era o mal e vice-versa. Essa surpresa faz com que o suspense se mantenha na obra e o medo também, já que este é decorrente daquele.

Percebe-se que *O fantasma da meia-noite* é uma narrativa em que há dois focos: o passional e o pragmático. No momento em que Mitsue começou a ouvir barulhos estranhos no apartamento, que encontrou os objetos bagunçados ao chegar lá, e que se deparou com fantasma de Susan, pode-se dizer que o foco da narrativa é passional, ou seja, visa a instaurar o medo no leitor, como uma obra de terror. A partir do momento em que se descobre que Susan era um fantasma que não queria fazer mal a ninguém, queria apenas vingar seu assassino e partir para o mundo dos mortos em paz, o foco é modificado, passando a ser pragmático, isto é, o que passa a ser focalizado, na narrativa, são as ações que Mitsue e Kenji vão desenrolar a fim de sanar um mistério.

Isso ocorre porque, como já aqui citado, as obras de Sidney Sheldon também podem ser consumidas pelo público infanto-juvenil. Assim, o medo aguça a

curiosidade, mas em certos pontos é necessário que ele dê lugar à ação dos personagens, numa mistura de suspense e aventura, além do terror.

Como já citado no capítulo 1 desta tese, as modalidades veridictórias permitem estabelecer o estatuto veridictório dos estados: verdade (ser e parecer), falsidade (não parecer e não ser), mentira (parecer e não ser), segredo (ser e não parecer). Os enunciados modalizados veridictoriamente podem ser sobredeterminados pelas modalidades epistêmicas do crer: um sujeito crê que um estado parece verdadeiro ou é verdadeiro, etc. A modalização epistêmica resulta de uma interpretação, em que um sujeito atribui um estatuto veridictório a um dado enunciado.

Em *O fantasma da meia-noite*, pode-se dizer que as crianças agiam no nível da verdade, pois pareciam e eram boas. John Feeney, por outro lado, parecia uma boa pessoa durante toda a obra, mas no final é revelado que ele era o vilão, ou seja, o zelador agia no nível da mentira em relação ao estatuto veridictório, pois parecia ser o que não era de fato. Já Jerry Davis parecia ser o vilão durante todo o tempo, mas na verdade foi quem salvou as crianças, demonstrando ser uma boa pessoa. Ele, portanto, agia no nível do segredo, já que era uma boa pessoa, embora não parecesse. Essa inversão garante à obra, e conseqüentemente ao leitor, o suspense necessário para que, ao final, haja uma surpresa no desvendar dos fatos. O fantasma de Susan agia no nível da verdade, pois parecia ser um fantasma bom, e era, de fato.

Ao se estabelecerem os estatutos veridictórios sob os quais agem os sujeitos da narrativa, é necessário ter uma referência única ao analisar todos eles. Quando se afirma, por exemplo, que o zelador John Feeney agia no nível da mentira, o que se tem como referência é o bem: ele parecia ser uma boa pessoa, mas não o era. Assim como é possível afirmar que Jerry Davis agia no nível do segredo, pois era uma pessoa boa, embora não parecesse. Dessa forma, se a referência fosse mudada para o mal, o que se teria seria uma inversão: John agiria no nível do segredo, pois era uma pessoa má, embora não parecesse, e Jerry agiria no nível da mentira, pois parecia uma pessoa má, mas não o era.

A construção dessa relação entre ser e parecer, nas obras de terror, se dá, entre outros fatores, pela caracterização das personagens. John Fenney era descrito, na obra, como um homem simpático, educado e prestativo, para que pudesse ganhar a confiança das outras personagens, como é possível observar no seguinte excerto: “Mitsue gostava muito de John Fenney. A simples perspectiva de conversar com ele fez com que as duas crianças se sentissem melhor” (SHELDON, 2004, p. 168).

Já Jerry Davis, para causar suspeita de que ele era o vilão da história, era descrito de maneira negativa: “(...) Era baixo e corpulento, tinha um queixo quadrado, olhos frios. (...) Havia alguma coisa no homem que não agradou às crianças” (SHELDON, 2004, p. 101).

As duas personagens citadas são construídas dessa forma para que o leitor creia na bondade de John Fenney e na maldade de Jerry Davis. Isto é, o leitor crê naquilo que, inicialmente, lhe é mostrado e atribui um estatuto veridictório às descrições feitas, julgando que a aparência bondosa de John Fenney é efetivamente real, e que a aparência maldosa de Jerry Davis também é real, na história.

Essa inversão, em que o leitor julga John Fenney como herói e Jerry Davis como vilão, é desfeita ao final do enredo, quando percebe-se, então, que tratava-se do contrário: John Fenney era o vilão e Jerry Davis era o herói da história. Isso provoca no leitor o efeito de sentido do suspense, pela surpresa.

Esse efeito de sentido do suspense é construído, na narrativa, por meio da subversão dos valores instaurados. Quando a crença inicial é desfeita, o leitor percebe que pode haver outros personagens que lhe surpreenderão, outros mistérios que acontecerão. Assim, a suspense permanece como efeito de sentido provocado pela leitura da obra.

John Fenney, como acima citado, não queria, mas podia, devia e sabia como matar as crianças: “Tenho de matar os dois, não tenho opção. (...). É uma pena para as crianças. Não posso deixar que vivam até sexta-feira. Não quero correr riscos (...). Detesto fazer isso, mas é a vida deles ou a minha.” (SHELDON, 2004, p. 177). Mitsue e Kenji queriam e deviam ajudar o fantasma de Susan, podiam, mas não sabiam como fazê-lo, pois não sabiam como descobrir quem era o assassino da moça, já que toda vez que ela iria dizer o nome, algo acontecia e ela tinha que desaparecer.

Faltava às crianças, portanto, a competência modal do poder-fazer. Eles tentaram investigar a vida de Jerry Davis, julgando-o culpado do crime, mas foram pedir ajuda à pessoa errada, John Feeney, que agira antes que as crianças pudessem descobrir a verdade, amarrando-os no porão. Quem surgiu para salvar as crianças e sancionar a situação foi justamente o fantasma de Susan Boardman, que queria, devia, sabia e podia agir contra o anti-sujeito, simplesmente aparecendo a ele e matando-o de susto, como mostra o trecho: “John Feeney ficou paralisado. Era Susan Boardman. (...) A última coisa de que John Feeney teve consciência foi dos olhos mortos de Susan Boardman fixos nos seus. Sentiu o cérebro explodir” (SHELDON, 2004, p. 203).

Como já aqui citado, segundo Fontanille (1993), depois do enfraquecimento da competência modal, vem o contágio do corpo. John Feeney percebera que nada poderia fazer contra a aparição de Susan, e, diante dessa impotência, seu corpo fora atingido de maneira intensa, provocando-lhe a morte. Da mesma forma, Mitsue e Kenji, por não poderem ajudar o fantasma de Susan imediatamente, sentiam-se impotentes, o que aumentava mais o medo que sentiam, pois sabiam que enquanto a situação não fosse resolvida, o fantasma continuaria aparecendo:

A nuvem branca assumiu de repente a forma da moça que Mitsue havia visto antes. Usava o mesmo vestido branco, com manchas de sangue.

- Por favor, ajudem-me! – murmurou a moça (...).

Kenji a fitava com os olhos arregalados. Tentou falar, mas as palavras não saíram.

- Então diga como podemos ajudá-la – murmurou Mitsue.

Nesse momento o vulto desapareceu através da porta fechada.

- Você a viu? – perguntou Mitsue.

Kenji não tinha condições de falar. O coração batia descompassado, havia uma secura na garganta. (...) Sentia-se tão confuso que não sabia o que pensar. (SHELDON, 2004, p. 97)

Percebe-se que, no final da narrativa, o foco volta a ser passional, ou seja, o que se focaliza é o efeito de sentido que o texto provoca, e não a ação. No início, como já aqui citado, o foco do enredo era passional, pois Mitsue tinha medo do fantasma de Susan; quando percebe que se tratava de uma aparição que não representava perigo, o foco da narrativa passa a se voltar para as ações dos personagens. Depois de várias ações ocorridas a fim de desvendar o mistério que envolvia o enredo, o foco passional é acionado novamente, quando, ao final, John Fenney literalmente morrera de medo por ver o fantasma de Susan à sua frente. Assim, o terror e o medo, que em nenhum momento deixaram de ser a base na obra, voltam a ser a prioridade do foco que lhe é dado.

Percebe-se que em histórias de terror como *O exorcista* (BLATTY, 1971), por exemplo, o percurso narrativo é todo centrado no terror, descrito de maneira detalhada. Já nesta obra de Sidney Sheldon, há vários programas narrativos, dentro do percurso geral, que mostram outras faces da narração, como a descrição dos passeios felizes que a família faz por NY, a conversa de Kenji com o pai sobre seu interesse pelas meninas, as amizades estabelecidas pelas crianças e seu cotidiano na escola, etc.

Isso ocorre devido ao fato de que em *O fantasma da meia-noite*, o medo está centrado em um assassino, que é humano e vive na ordem real ficcional; já em *O exorcista*, como se verá no item 3.5 deste trabalho, o medo é centrado num ser sobrenatural. Isso provoca uma diferença na forma de recepção dos textos, pois há uma mudança de foco: enquanto o foco de *O exorcista* é passional, ou seja, é centralizado na paixão do medo, em *O fantasma da meia-noite* há uma oscilação entre os focos pragmático e passional.

O contraste entre os programas narrativos é decorrente, justamente, da oscilação dos dois focos, o pragmático e o passional. Essa alternância faz com que *O fantasma da meia-noite* seja configurado na linha do terror, pois suscita uma paixão (o medo), mas também permite que a obra seja consumida pelo público infanto-juvenil, já que as ações dos personagens dão movimento e aventura ao enredo, o que agrada este tipo de leitor.

O tema que direciona esta obra de Sidney Sheldon é a morte, como característica das histórias de terror. A figura que concretiza este tema é o assassinato de Susan Boardman, que rendeu à obra a aparição de um fantasma, elemento essencial para configurar a narrativa na linha discursiva do terror. O assassinato da moça é, portanto, o responsável por desenvolver a narrativa, já que foi isso que fez com que ela quisesse se vingar de Feeney, aparecendo como fantasma para as crianças e causando o medo típico das histórias de terror.

A leitura de um texto determina a adesão ou não do leitor ao discurso. Nas histórias de terror, em que o efeito de sentido é único (o medo), percebem-se traços semânticos recorrentes que propiciem a adesão do leitor ao efeito de sentido pretendido. Em outras palavras, as narrativas de terror são lidas pela mesma isotopia: a do medo, que norteia a leitura desse tipo de história, pois não há outra possibilidade de leitura que não a do terror, do sobrenatural.

A recorrência de traços semânticos ao longo do discurso, como os termos escolhidos, por exemplo (“fantasma”, “vulto”, “meia-noite”, etc.), aliada aos elementos que constroem o discurso, como as modalidades veridictórias, os focos pragmático e passional, entre outros, conferem à obra o caráter único de uma narrativa de terror, não podendo ser lida de outra maneira.

A enunciação de um discurso é fundamental para que todos os elementos já citados sejam manifestados em forma de texto. Cabe ao enunciador, cuja imagem corporal é representada pelo fiador, obviamente, enunciar e, no caso das obras de terror, manter o medo na narrativa.

É por meio da disposição desses elementos no discurso que o enunciador consegue manter o medo na narrativa. Como já acima citado, o arranjo sintagmático construído pelo enunciador, a ordem em que os elementos aparecem no texto, a caracterização dos cenários, os termos escolhidos, o jogo feito com as modalidades veridictórias, tudo isso faz com que o leitor se surpreenda, subverta suas crenças e, assim, passa a sentir medo.

Em *O fantasma da meia-noite*, o enunciador em terceira pessoa anuncia o discurso (*lógos*), que é recebido pelo enunciatário, ou seja, pela projeção do leitor no ato da leitura, despertando nele a paixão do medo. O *éthos*, enquanto figura do enunciador, liga-se ao orador por meio, principalmente, das escolhas linguísticas feitas por ele, portanto o *éthos* escolhe termos propícios, trabalha com figuras naturais da atmosfera de terror (gato preto, meia-noite, silêncio, sangue, vulto, fantasma) para que o *pathos*, enquanto figura do enunciatário, receba o texto à maneira pretendida pelo enunciador, ou seja, sentindo medo.

Assim, conclui-se que mesmo sendo uma narrativa apreciada, sobretudo, pelo público infanto-juvenil, em que o terror é manifestado de maneira a não se centrar apenas no medo, mas em outros programas narrativos, *O fantasma da meia-noite* traz em seu texto os traços discursivos e literários comuns às obras de terror. Paralelamente, outros programas narrativos são traçados, mas o que sustenta a obra, conferindo-lhe a classificação do terror são o medo e a forma discursiva pela qual é manifestado.

3.2.2 As bruxas enquanto figuras do terror em *A hora das bruxas I*

A saga da família Mayfair, de autoria de Anne Rice, foi separada em dois volumes: *A hora das bruxas I* e *A hora das bruxas II*, ambos datados de 1994. Aquele que consta nas listas pesquisadas no período que esta pesquisa abarca, e que, portanto, será aqui examinado, é o primeiro volume.

Neste primeiro volume, são apresentadas algumas das personagens principais de toda a história sobre as bruxas Mayfair: Dra. Rowan Mayfair, uma neurocirurgiã de muito sucesso; Michael Curry, um empreiteiro; Aaron Lightner, um estudioso de assuntos psíquicos e membro da Talamasca, Lasher, um espírito maligno; e as bruxas Mayfair, uma antiga família do sul com um gosto pelos prazeres carnavais e pelo incesto.

Este primeiro volume da saga é dividido em duas partes, subdivididas em diversos capítulos. A primeira parte da obra mostra a história da Dra. Rowan e sua mãe

biológica, Deirdre Mayfair. A segunda consiste na apresentação dos arquivos sobre as bruxas Mayfair. Todos os arquivos foram recolhidos pelo Talamasca, um grupo de estudiosos com poderes extrassensoriais voltados para o bem, que por séculos pesquisou a vida da família Mayfair.

A primeira parte se inicia com Deirdre Mayfair, uma senhora que vivia em estado vegetativo, presa a uma cadeira de rodas, que habitava uma grande mansão em Nova Orleans. Nesta parte, o médico de Deirdre se mostrou inconformado por ver a tristeza daquela mulher, que há anos ficava na mesma condição, sem progressos. O médico achava muito estranho que Deirdre, mesmo naquele estado, usava sempre um colar de esmeraldas, cuja parte de trás trazia a gravação do nome Lasher.

O médico passou a ver um homem no jardim da casa de Deirdre e julgou-se louco. Foi neste momento que surgiu, no enredo, Aaron Lightner, membro do Talamasca, que entregou um cartão ao médico, pois tudo o que dizia respeito à família Mayfair interessava à Ordem.

A narrativa da obra é construída por diferentes capítulos, cada um apresentando uma personagem e, aos poucos, vai-se estabelecendo a relação entre eles e as bruxas Mayfair. Assim, o capítulo 2 traz a história de Michael Curry, um empreiteiro que depois de ter sido salvo de um afogamento no mar, passou a conviver com um poder sobrenatural: ele tocava os objetos e enxergava pessoas, momentos e pensamentos relacionados a eles, além do homem alto e moreno que o médico de Deirdre também enxergava. Sem entender o motivo de isso acontecer, Michael passou a buscar uma explicação. Foi quando Aaron Lightner surgiu para ele também, e lhe entregou o cartão da Ordem do Talamasca.

A história se desenrola cronologicamente para a frente e para trás, passando por Nova Orleans e São Francisco atuais (primeira parte) e deslocando-se até o Haiti e a um castelo na França de Luis XIV (segunda parte). Assim, logo após ser apresentada a história de Michael Curry, é apresentada a história de Deirdre Mayfair.

Desde menina, Deirdre possuía poderes sobrenaturais, mas não se conformava com tal condição. Certa vez, aos dezesseis anos, ela foi expulsa, pela irmã Daniel, do colégio de freiras onde estudava, pois foi vista beijando um homem no jardim, ao qual ela se referia como “Meu Lasher”. Pouco tempo depois, a irmã morreu sufocada num quarto trancado com o aquecedor a gás ligado. Deirdre não agiu diretamente para matar a irmã, mas seu ódio movia as ações contra aqueles que a prejudicavam.

Depois de um tempo, Deirdre surgiu grávida de um homem que havia morrido num acidente de estrada; suas tias iriam forçá-la a renunciar ao bebê. Assim que nasceu Rowan Mayfair, as tias a deram para uma prima distante, Ellie Mayfair, que a levou para viver na Califórnia. Rowan cresceu e se tornou médica, especialista em neurocirurgia. Rowan, desde moça, percebia que tinha poderes sobrenaturais, mas ignorava o fato de que eles eram hereditários.

Todos aqueles por quem Rowan mantinha um sentimento negativo morriam. No entanto, ao mesmo tempo em que podia matar, Rowan podia salvar, tanto com seus conhecimentos sobre medicina, quanto com seus poderes sobrenaturais. Foi assim quando salvou Michael Curry.

Passa-se a narração, então, para a história de Michael Curry, que resolveu procurar Aaron Lightner. Aaron orientou Michael a procurar Rowan, a mulher que o salvou, já que foi a partir desse episódio que o empreiteiro passou a ter as visões indesejadas.

Foi o que Michael fez. Encontrando Rowan em sua casa de veraneio, ambos foram para o barco onde se passou o episódio para que Michael tentasse compreender o que ocorria com ele. A preocupação com isso, no entanto, fora deixada de lado, pois ambos sentiram uma atração muito forte um pelo outro e passaram os dias tendo relações sexuais frequentes. Michael foi embora, prometendo voltar.

Inicia-se, assim, a segunda parte da obra, em que são apresentados os arquivos das bruxas Mayfair. A história se inicia em 1660, quando a ingênua Suzanne Mayfair invocou, por brincadeira, uma entidade meio divindade, meio demônio, chamado Lasher, que se tornou uma espécie de herança/maldição, acompanhando suas herdeiras durante séculos.

Lasher era um espírito que ao longo do tempo passou a adquirir consciência. Ele servia às bruxas de acordo com seus objetivos, muitas vezes malignos. Na segunda geração das bruxas, com a ajuda de Lasher, foi iniciada a fortuna Mayfair e com ela foi criada a "Esmeralda", uma joia que deveria sempre acompanhar a herdeira do legado. A joia era uma espécie de símbolo, que representava a união do espírito com as bruxas, e quando a herdeira do legado recebia a joia, Lasher passava a segui-la.

O legado da família Mayfair consistia em dispositivos legais, em que era estipulado que a fortuna deveria ser conservada nas mãos de uma única pessoa a cada geração, sendo a herdeira designada pela beneficiária ainda viva. O legado deveria ser

transmitido para uma herdeira do sexo feminino e o herdeiro só poderia ser um homem, caso a última beneficiária não tivesse concebido nenhuma filha mulher.

O incesto era uma prática muito comum entre os membros da família, e era induzido por Lasher, com o objetivo de purificar a linhagem e apurar os poderes das bruxas. Lasher, ao ser invocado por Suzanne, havia prometido riqueza e poder à família Mayfair, em troca de ajuda para transformá-lo em uma figura humana. Lasher acreditava que as bruxas Mayfair tinham a capacidade de trazê-lo para a vida real e, secretamente, a esperança de povoar e dominar o mundo com sua prole.

Como um espírito, ele era capaz de muitos feitos sobrenaturais, como leitura da mente, espionagem, previsões, além de possuir corpos, objetos em movimento, provocar roubos, projetar ilusões e até mesmo provocar assassinatos e relações sexuais entre aqueles que interessavam a ele. A riqueza e o poder da família Mayfair eram baseados em suas habilidades de bruxas. Ele sempre dizia à bruxa de cada geração que iria servi-la e trazer-lhe riqueza, pedindo em troca que ela tivesse, pelo menos, uma filha para ser a bruxa da próxima geração.

Lasher, embora aparentemente aliado das bruxas, era um ser mentiroso, que trabalhava sempre em relação à sua própria meta: tornar-se humano. Até o final da história, torna-se claro que era Lasher quem realmente controlava a família o tempo todo.

Após narrar a história das bruxas Mayfair, o enredo volta para Rowan. Esta primeira parte da narrativa foi encerrada sem ser citado se a médica e Michael se encontraram novamente, o que será relatado em *A hora das bruxas II*. É neste volume que Rowan ficará grávida de Michael e o bebê será o próprio Lasher, que conseguirá, finalmente, se transformar em ser humano.

O critério que define *A hora das bruxas I* como uma narrativa de terror é o mesmo utilizado nas outras análises que compõem e fundamentam a teoria deste trabalho: a inserção do sobrenatural na ordem real da narrativa, sem que haja dúvida quanto a este fato.

Lasher, o fenômeno sobrenatural que sustenta a narrativa, apareceu, pela primeira vez, para Suzanne Mayfair. No entanto, é na história de Deirdre que é possível verificar a relação entre o real ficcional e o sobrenatural, enfatizando a certeza do primeiro sobre o segundo. No excerto abaixo, Deirdre, ainda menina, se confessou para o padre acerca do homem que via (RICE, 1994, p. 84):

- Então, menina, por que você diz que ele é o diabo? Não seria melhor dizer que ele é um amigo imaginário, alguém com quem você pode ficar para não se sentir sozinha?

- Não, padre, ele é o diabo. - Ela parecia ter tanta certeza. - Ele não é real, mas também não é imaginário. - A vizinha foi ficando triste, cansada. Uma pequena mulher disfarçada de criança, lutando com um fardo imenso, quase em desespero. - Eu sei que ele está por perto mesmo quando ninguém percebe. Eu olho e olho, e aí todos conseguem vê-lo! - A vizinha desafinou.

- Padre, eu tento não olhar. Digo Jesus, Maria e José e tento não olhar. Sei que é um pecado mortal. Mas ele fica tão triste e chora sem fazer barulho nenhum, e só eu ouço.

- Bem, minha filha, você já conversou com sua tia Carl sobre isso? - Sua voz era calma, mas no fundo o relato detalhado da menina começava a alarmá-lo. Isso ia além do "excesso de imaginação" ou de outros excessos semelhantes de que ele já ouvira falar.

- Padre, ela sabe tudo sobre ele. Todas as minhas tias sabem. Elas o chamam de o homem, mas tia Carl diz que na realidade ele é o diabo. É ela quem diz que é pecado, como o de se tocar no meio das pernas, o de ter pensamentos sujos. Como quando ele me beija e me faz sentir calafrios e outras coisas. Ela diz que é uma imoralidade olhar para o homem e deixar que ele entre debaixo das cobertas. Ela diz que ele pode me matar. Minha mãe também o viu a vida inteira e foi por isso que ela morreu e foi para o céu para se livrar dele.

A partir deste momento, não resta dúvidas quanto à aparição de Lasher para as bruxas da família Mayfair. É a partir deste momento, também, que fica clara a conotação sexual que Lasher exerce na obra, pois o espírito despertava o desejo até de uma criança, quanto mais das bruxas adultas.

Ele queria engravidar uma das mulheres da família Mayfair, embora não pudesse, pois precisava de um ser humano para se manifestar com força. Mesmo não podendo, porém, ele envolvia e seduzia a bruxa da geração em que ele atuava. O trecho abaixo narra um diálogo entre Julien e Charlotte Mayfair, pai e filha, que se relacionavam sexualmente sob a influência de Lasher, a fim de manter a linhagem pura da família, como já aqui citado (RICE, 1994, p. 370):

- O seu espírito gosta? - perguntei, olhando o vazio acima de nós e ao nosso redor. - Ele gosta que você me deixe tocá-la quando ele é que queria a estar tocando?

- Não o provoque! - exclamou, temerosa.

- Ah, apesar de todas as carícias, de todos os beijos que ele lhe dá, ele não tem como engravidá-la, certo? Ele não é incubo das demonologias que rouba o sêmen de homens adormecidos. É por isso que ele tolera que eu continue vivo até que você conceba.

Percebe-se que o espírito seduzia as mulheres, beijando-as e acariciando-as, mas ainda dependia de um homem para que elas engravidassem e ele pudesse continuar exercendo o poder na família Mayfair até conseguir alcançar seu objetivo.

Assim como os vampiros de Anne Rice, as bruxas criadas pela autora não se caracterizam da maneira tradicional apresentada pela literatura: voando em vassouras, sendo feias, maldosas, vivendo em castelos isolados. As bruxas de Anne Rice não são estereotipadas: são mulheres fortes, bonitas, bem sucedidas, e a bruxaria, para elas, não é algo voltado para o mal. As primeiras bruxas da família Mayfair, que viveram na época da Inquisição, utilizavam a bruxaria como instrumento de cura, já as gerações seguintes mal tinham conhecimento de seus poderes e não o utilizavam, portanto, para o mal, mas sim para construírem sua fortuna.

A inovação na forma de abordar e caracterizar a figura da bruxa, na obra, fica clara quando Aaron Lightner explicou a Michael a definição desse fenômeno, como é possível observar no trecho abaixo (RICE, 1994, p. 248):

- Estou só brincando, Aaron. Ora, vamos. Como vocês tiveram conhecimento da família Mayfair para começo de conversa? E você se incomoda de me informar o que querem dizer com a palavra "bruxa"?

- A bruxa é uma pessoa que tem o poder de atrair e manipular forças invisíveis - disse Aaron. - Essa é a nossa definição. Ela também cobre feiticeiros e videntes.

Percebe-se, portanto, que as bruxas são seres ligados ao sobrenatural, de alguma forma, não necessariamente provocando a maldade. As mulheres da família Mayfair, inclusive, frequentavam a igreja católica. Eram pessoas comuns, com poderes sobrenaturais. Nenhuma das bruxas Mayfair era maldosa; um dos vários exemplos que se pode citar é em relação à Suzanne.

O trecho abaixo, retirado dos arquivos sobre as bruxas Mayfair, mostra uma conversa entre Deborah e Petyr, um membro do Talamasca, em que ela lhe contou sobre a ingenuidade de Suzanne Mayfair, sua mãe, ao invocar, pela primeira vez, o espírito de Lasher, comprometendo para sempre as próximas gerações da família (RICE, 1994, p. 305):

- Na hora em que chegamos à cabana, o vento uivava sobre os campos e na chaminé quando fechamos a porta junto ao fogo, ficamos sentadas rindo juntas, como duas crianças. "Você viu, você viu, eu consegui", dizia ela baixinho.

E olhando nos seus olhos, vi o que sempre havia visto e que sempre veria mesmo na sua última hora de agonia e dor: os olhos de uma boba, de uma menina desmiolada escondendo com uma das mãos

o riso e com doce roubado na outra. Para ela, era uma brincadeira, Petyr. Era um brinquedo.

Rowan, sem saber ao certo sobre seus poderes, era uma médica conceituada, disposta a salvar vidas, porém tinha a capacidade de matar também, mesmo contra sua vontade. No excerto abaixo, mostra-se o momento em que ela refletia sobre seu poder de matar:

E que diferença faria para Curry se ela dissesse: “sou médica e acredito nas suas visões, bem como no poder das suas mãos, porque eu mesma sei que existe esse tipo de coisa, esses aspectos psíquicos que ninguém consegue explicar. Eu mesma tenho um poder semelhante às vezes totalmente incontrolável: o poder de matar à vontade”. (...)

Mais cedo ou mais tarde, se ela não começasse a falar, o silêncio dos seus trinta anos seria esfacelado por um grito ininterrupto que apagaria todas as palavras. Afinal, por maior que fosse a quantidade de cabeças que ela remendasse, jamais conseguiu esquecer aqueles três assassinatos. O rosto de Graham à medida que a vida escorria dele, a menina em convulsões no asfalto, o homem que se debruçou sobre o volante do jipe.

Assim que ela passou à condição de interna, conseguiu obter pelos canais oficiais os documentos das três autópsias. Acidente vascular cerebral, hemorragia subaracnóide, aneurisma congênito. Ela leu com atenção todos os detalhes. E o que estava descrito, em linguagem de leigo, era uma misteriosa fragilidade na parede de uma artéria, que por nenhum motivo perceptível acabou se rompendo e provocando uma morte repentina e totalmente imprevisível. Em outras palavras, não havia como prever que uma criança de seis anos de repente caísse em convulsões no pátio, uma criança de seis anos saudável o suficiente para estar dando chutes na pequena Rowan e puxando seu cabelo apenas alguns momentos antes. Também não havia nada que se pudesse fazer pela criança, enquanto o sangue jorrava pelo seu nariz e pelos ouvidos e os olhos se viravam para cima. Pelo contrário, todos tentaram proteger as outras crianças, encobrendo seus olhos enquanto as levavam para dentro da sala de aula.

Além disso, as bruxas Mayfair eram seres de extrema beleza. O que fazia com que os homens se relacionassem com suas filhas e/ou com suas irmãs, sob influência de Lasher, era a beleza dessas mulheres, à qual eles não podiam resistir.

A história de Rowan retrata a beleza da médica, por quem Michael se apaixonou. O excerto abaixo mostra o momento que eles se reencontraram após o acidente que havia acontecido anteriormente (RICE, 1994, p. 136):

Uma mulher alta como uma gazela estava aos pés da escadaria, de perfil, olhando pela rua abaixo. Tinha pernas longas de blue jeans e

cabelo louro e ondulado cortado em estilo pajem, que tocava de leve sua bochecha.

Dava uma impressão de juventude e frescor, e de uma sedução natural, na sua japonsa justa azul-marinho, com a gola do suéter grosso enrolada junto ao pescoço.

Ninguém precisou lhe dizer que essa era a Dra Mayfair. Um súbito calor surgiu nas suas virilhas e circulou pelo seu corpo, fazendo com que seu rosto ardesse. Ele a teria considerado atraente e interessante, não importa onde ou quando a encontrasse. Mas saber que havia sido ela era avassalador.

Esse novo protótipo de bruxa de Anne Rice, assim como seus vampiros, cria uma nova figura da bruxa. Sendo elas bonitas, sensuais, ricas e bem sucedidas, como uma mulher atual da vida real, o que se percebe é uma aproximação das personagens à realidade do leitor. Não se descrevem mais as bruxas estereotipadas, com chapéus, vassouras e verruga no nariz, uma personagem distante do cotidiano real do leitor, mas se insere o elemento sobrenatural na vida ordinária, de uma forma camuflada, em que os leigos não o percebem, mas apenas aqueles que têm poderes para isso o fazem, como os membros do Talamasca.

Além disso, da mesma forma que os vampiros de Anne Rice sofrem, refletem sobre as consequências antes de atacarem uma vítima, as bruxas de Anne Rice também não sabiam, muitas vezes, como lidar com os poderes que têm. Abaixo, apresenta-se um trecho em que Rowan conversava com Michael sobre seus sentimentos (RICE, 1994, pp. 210-211):

Ela estremeceu, com os braços cruzados junto ao corpo, a franja caindo sobre os olhos. Parecia tão abandonada que ele teve vontade de segurá-la e beijá-la novamente.

- Na realidade, do que é que você está com medo? - perguntou ele.

Quando ela respondeu, foi num sussurro tão baixo que ele mal conseguiu ouvir.

- De ser má, de ser uma pessoa perversa, uma pessoa que pudesse realmente praticar o mal. Uma pessoa com um tremendo potencial para o mal. É isso o que todos os poderes de que disponho me dizem sobre mim mesma.

E, mais adiante, quando conversavam sobre três assassinatos que ela cometera, mesmo alheios à sua vontade, a médica completou (RICE, 1994, p.291): “Eu tenho o poder de matar! Sou médica hoje porque procuro negar esse poder. Construí minha vida com base numa compensação por esse mal!”.

Assim, pode-se afirmar que as bruxas, na obra de Anne Rice, são espécies de vítimas: antigamente, muitas foram queimadas injustamente na fogueira da Inquisição, já no século XIX, a representante mais recente do clã, Rowan, sofria por reconhecer que tinha poderes de matar. Todo esse sofrimento era fruto da manipulação exercida por Lasher, conforme será visto mais adiante.

É necessário, neste momento, analisar a configuração discursiva da obra, e como esse tipo de terror é manifestado no processo de enunciação. Sabe-se que o que sustenta e fundamenta uma obra de terror é, de maneira geral, a oposição real vs. sobrenatural, dentro do universo ficcional; nesta dupla articulação, há subdivisões, ou seja, novas oposições de base, específicas de cada obra. Assim, enquanto o que sustenta a obra *O vampiro Armand*, por exemplo, são os opostos mortalidade vs. imortalidade, pode-se afirmar que a oposição que fundamenta *A hora das bruxas I* é normalidade vs. paranormalidade.

É em torno dessas instâncias que as personagens agem. Pode-se perceber que, para as bruxas, a normalidade exercia um caráter eufórico enquanto a paranormalidade exercia um papel disfórico, pois elas não queriam ter poderes sobrenaturais e tinham medo daquilo que elas eram capazes de fazer.

Em obras tradicionais de terror, as bruxas, os fantasmas e os vampiros são definidos e caracterizados como seres malignos. Em obras modernas de terror, no entanto, há uma inversão de valores, como vemos em *A hora das bruxas I*. As bruxas Mayfair são seres paranormais que renegam o poder sobrenatural que têm, tornando-o um elemento disfórico. A segurança, a estabilidade do cotidiano, isto é, a normalidade, tinha um valor eufórico para elas, pois elas não queriam ter poderes extrassensoriais.

Segundo O Dicionário Aurélio *online*¹⁴, a definição de paranormal se dá por: “[algo] cujas causas e mecanismo, inexplicados no estágio atual do conhecimento, seriam imputáveis a forças de natureza desconhecida, de origem notadamente psíquica”. As bruxas eram capazes de provocar mortes, tempestades, fazer caírem objetos, ler os pensamentos das pessoas, isto é, eram capazes de tudo aquilo que a ciência não explica. Rowan, como médica, muitas vezes curava um paciente já dado como morto, utilizando seus poderes para o bem, mesmo sem saber como.

A oposição de base normalidade vs. paranormalidade exhibe contrários que sustentam toda a angústia de Rowan. Quando ela afirmou, como já acima citado, que se

¹⁴ Retirado do site www.uol.com.br/educacao. Acesso em 02/03/2012, às 14h25.

tornou médica para negar o poder paranormal de matar que possuía, percebe-se que a obra consiste em uma personagem real, na ficção, e, ao mesmo tempo, sobrenatural, que vivia na angústia do contrário entre o ser e o não-querer-ser.

Além de não utilizar seus poderes sobrenaturais para o mal, como toda bruxa tradicional da ficção, Rowan o utilizava para o bem, o que é uma caracterização inovadora na nova figura da bruxa.

O caráter eufórico da normalidade e o disfórico da paranormalidade também se configuram em relação aos outros personagens da obra, que passavam a ter um poder sem explicação. Da mesma forma que as bruxas da família Mayfair, sobretudo Rowan, não queriam ter poderes paranormais, aqueles que com elas conviviam também não o queriam, como pode ser observado em relação a Michael, ou em relação ao médico que cuidava de Deirdre, que se julgou louco ao passar a enxergar o homem descrito. Isso, no entanto, era inevitável, já que todo aquele que visse o homem alto e moreno, quando estivesse sozinho, estaria dotado de um poder paranormal e estaria atrelado à família Mayfair de alguma forma.

Mesmo os membros do Talamasca consideravam a normalidade eufórica e a paranormalidade disfórica, pois embora o estudo de fenômenos sobrenaturais lhes interessasse muito, eles temiam o que os poderes das bruxas poderia fazer com eles. Isso foi constatado em uma passagem em que Petyr pediu a Stefan, outro membro do Talamasca, a permissão de ir conhecer pessoalmente Charlotte Mayfair. Ele queria conhecê-la, pois havia se envolvido com Deborah, mãe de Charlotte, a qual lhe pediu para que avisasse sua filha para tomar cuidado com Lasher, caso ela morresse. Stefan, no entanto, em resposta à carta do companheiro, afirmou:

Petyr, você mesmo descreveu o poder desse espírito. Você relatou com fidelidade as estranhas declarações feitas a respeito dele pela falecida condessa Deborah Mayfair de Montcleve. Você deve saber que essa criatura procurará impedir que você se intrometa entre ela e Charlotte e que ela é capaz de apressar seu fim, como fez com o falecido onde de Montcleve.

Você só pode estar certo quando conclui que a criatura é mais inteligente do que a maioria dos espíritos, se não pelos seus atos, ao menos pelo que disse à bruxa.

É, é perfeitamente irresistível essa trágica história. Mas você precisa voltar para casa e escrever suas cartas à filha de Deborah, na segurança de Amsterdã, permitindo que os navios holandeses as levem pelos mares.

Isso mostra que mesmo os membros do Talamasca, que apreciavam os estudos paranormais e tinham uma percepção extrassensorial, temiam o que Lasher, o responsável pela paranormalidade das bruxas, seria capaz de fazer contra aqueles que atravessassem seu caminho. A paranormalidade das bruxas Mayfair estava totalmente ligada aos poderes de Lasher. Elas dependiam do espírito: ele lhes conferia o poder e a riqueza e, em troca, Lasher via na família a possibilidade de se tornar um ser humano. Este era o contrato fiduciário entre os sujeitos da narrativa.

Mesmo tendo a riqueza, as bruxas não queriam os poderes paranormais que Lasher lhes conferia. Isso era alheio à vontade delas, pois cada bruxa, ao nascer, já estava predestinada à maldição que assombrava sua família, a partir do momento que herdasse a esmeralda. Assim, percebe-se que apenas para Lasher a paranormalidade era eufórica, pois era por meio desse poder que ele poderia seduzir as bruxas e se manter, assim, atrelado a elas até conseguir se tornar um ser humano, o que ocorre no segundo volume da série, quando Rowan ficará grávida, como já aqui citado.

Há dois seres sobrenaturais em *A hora das bruxas I*: as bruxas Mayfair e Lasher. Na literatura tradicional de terror, espera-se que haja uma diferença nítida entre seres da ordem real, na narrativa, que são bons, e os seres da ordem sobrenatural, que são perversos. Na nova forma de compor o terror, no entanto, há uma mistura dessas características, em que as figuras do terror, que são humanizadas, não querem ser maldosas.

As bruxas Mayfair, que deveriam ser maldosas por serem bruxas, são muito semelhantes aos seres humanos. Já Lasher, o demônio que se apossava da família, é tipicamente um ser sobrenatural, ou seja, é maligno.

Essa contradição, em que há duas instâncias (o bem, representado pelo real da ficção, e o mal, representado pelo sobrenatural) e uma figura que, embora seja sobrenatural, é bondosa, confere à obra um caráter inovador enquanto uma obra de terror. Esta é a angústia das bruxas Mayfair: elas têm poderes sobrenaturais, mas não querem utilizá-los para o mal. Já Lasher é o que confere medo às personagens e, conseqüentemente, ao leitor, pois ele é declaradamente maligno.

As bruxas modernas de Anne Rice não são imortais, como os vampiros, mas sim pessoas comuns e mortais, dentro do universo narrativo. Assim, a existência das bruxas se situava no eixo da contrariedade, isto é, o eixo da vida vs. morte. Elas, ao contrário dos fantasmas, não viviam numa instância de vida vs. não-vida, mas sim na instância em que os mortais vivem, claramente definida como vida ou morte. Já Lasher, como um

espírito, tinha uma forma de existência que se situava no eixo da contraditoriedade, isto é, o eixo da vida – não-vida, pois ele era um espírito que agia e influenciava na vida das bruxas, porém não conseguia fazer isso sozinho, mas necessitava delas para agir, como mostra o excerto abaixo (RICE, 1994, p. 349):

- É, e é isso o que o torna tão interessante para mim. O fato de que, sozinho, ele não consegue pensar, você percebe? Ele não consegue concatenar as idéias. Foi a invocação de Suzanne que fez com que se concentrasse, foi a invocação de Deborah que fez com que se concentrasse ainda mais e lhe deu o objetivo para provocar a tempestade. E eu o invoquei para que entrasse no velho. Ele adora esses truques, espia através dos olhos como se fosse humano e se diverte muitíssimo. Você não compreende? Eu amo esse ser por suas mutações, por seu desenvolvimento, por assim dizer.

Neste trecho, Charlotte falou para Petyr sobre Lasher, depois de ele ter desobedecido à ordem do Talamasca de ir procurar a bruxa. É possível concluir, com essa afirmação, que Lasher precisava das bruxas para se manifestar, isto é, sua forma de vida não era algo consistente, sólido, mas oscilava entre ser e não ser um ser vivo.

Essa oscilação entre a vida e a não-vida de Lasher caracteriza a *A hora das bruxas I* como uma obra de terror, pois é essa oscilação que é a responsável pela paranormalidade das bruxas, o que fundamenta o enredo. Ora, se Lasher fosse um ser que vivesse na contrariedade, como as bruxas, não teria uma vivência com a instância da não-vida e não poderia, assim, lhes conferir a paranormalidade. A obra não estaria, portanto, enquadrada no eixo real vs. sobrenatural, na ficção, que fundamenta as obras de terror, de maneira geral. É a paranormalidade das bruxas que confere o efeito de sentido do terror no texto.

O medo é algo presente nas obras de terror, essencial à construção da atmosfera do insólito. Nessa obra, o medo é configurado de duas formas: o medo do sobrenatural, como em toda obra de terror, e o medo psicológico, interno, isto é, o medo dos próprios sentimentos.

No primeiro caso, as personagens da obra se mostram amedrontadas diante do fenômeno sobrenatural ao qual estão expostas. Todas as bruxas temiam Lasher no passado e na geração atual da família Mayfair, representada por Rowan. Um exemplo disso pode ser percebido quando acima foi mostrada a reação de Deirdre, quando criança, ao contar ao padre que via o diabo. Além disso, Rowan, ao ver o homem alto e

moreno pela primeira vez, em sua casa de veraneio, também demonstrou estar em pânico diante da aparição (RICE, 1994, p.228):

Ela estava certa daquilo que havia visto. Tinha certeza absoluta. Uma assombração bem ali no deque, olhando para ela, aproximando-se dela, examinando-a! Algum ser que conseguia aparecer e desaparecer a seu bel-prazer. Mesmo assim, por que ela havia visto o brilho da luz sobre a beirada do seu colarinho? Por que as gotículas de umidade no seu cabelo? Por que o vidro ficou aquecido? Ela se perguntou se a criatura possuía substância quando era visível e se essa substância se dissolvia quando a criatura "parecia desaparecer".

Em suma, sua mente correu para a ciência, como sempre, e ela sabia que essa era sua linha de ação, muito embora ela não sustasse seu pânico, aquela forte e terrível sensação de impotência que a dominara e que permanecia com ela agora, causando-lhe medo mesmo na segurança do seu próprio lar, onde ela nunca havia sentido medo antes.

Ela se perguntava por que o vento e a chuva haviam feito parte da aparição. Ela certamente não os havia imaginado. E por que, acima de tudo o mais, a criatura havia aparecido justo para ela?

- Michael - sussurrou. Era como uma oração a lhe escapar dos lábios.

Depois, ela disse baixinho. - Eu também estou vendo coisas.

Ela se levantou de junto da lareira e percorreu a casa, devagar, com passos firmes, acendendo todas as luzes.

(...)

Mesmo assim, ela queria que as luzes ficassem acesas. Estava apavorada. Entrou no quarto, trancou a porta, trancou a porta do armário e a do banheiro e se deitou, afofando os travesseiros sob a cabeça e deixando a arma ao seu alcance.

Percebe-se que Rowan ficou apavorada diante da aparição do homem e sua competência modal para agir foi subitamente enfraquecida. Como já aqui citado, o medo se instaura quando o sujeito tem a sua capacidade de agir anulada, perdendo o controle sobre si mesmo, paralisando-se.

Já o medo psicológico, internalizado no sujeito, é típico das obras de terror moderno, como as de Anne Rice. Por legado de Poe e Hoffman, que relacionaram o terror com a psique humana, as figuras do terror, como as bruxas e os vampiros, são caracterizadas de uma maneira mais próxima à humana.

Se as bruxas fossem más, elas não teriam medo; o medo seria sentido apenas pelo leitor da obra, que absorve o simulacro da realidade projetado no enredo. No entanto, como elas eram seres comuns, apenas com poderes sobrenaturais, temiam o desconhecido e temiam aquilo que eram capazes de fazer contra sua vontade.

É notório, também, que há em, *A hora das bruxas I*, uma ligação entre terror e sexo, relacionados num prazer masoquista, como já aqui citado. Isso é típico desse terror moderno que cresce no mercado editorial brasileiro. O excerto abaixo mostra a sensação de Rowan ao se lembrar do momento em que a menina da escola morreu depois de terem brigado, anos atrás, no pátio da escola (RICE, 1994, p. 128):

Rowan, no entanto, havia sentido alguma coisa quando aquilo aconteceu. Alguma coisa dentro de si mesma, uma imensa sensação difusa, não muito diferente do sexo, quando ela pensou mais no assunto. Uma onda que a havia inundado e aparentemente saído dela no instante em que a criança caiu para trás.

Essa relação entre medo e prazer sexual se dá, como já analisado no item 1.2.1 deste trabalho, por conta de a literatura fantástica ser um afloramento dos desejos reprimidos. O sexo é um assunto ainda reprimido na sociedade, por mais que atualmente este quadro venha se modificando, e o sobrenatural ainda divide opiniões, ainda é velado. Essa aproximação entre os dois elementos faz com que seja possível interligá-los sob um mesmo ponto de vista: a repressão.

O medo sentido pelo leitor também tem duas instâncias: o medo externo, do desconhecido, e o medo internalizado, do seu próprio eu, capaz de provocar uma autorreflexão. Para caracterizar o medo externo, a obra se utiliza de elementos como a escolha das palavras e a ordem sintagmática disposta no texto. O excerto abaixo mostra o momento em que a Petyr escreveu para Stefan, descrevendo mansão da família Mayfair:

Trata-se de uma gigantesca mansão em estilo colonial, e com isso quero dizer que ela possui um imenso telhado de cumeeira com muitas águas-furtadas e que abaixo as varandas se estendem ao longo da casa inteira, sustentadas por colunas de tijolos de barro que receberam um acabamento de modo a lembrar um pouco o mármore.

Todas as suas numerosas janelas vão até o chão e são decoradas com venezianas de madeira pintadas de um verde muito vivo, que podem ser aferrolhadas para proteção contra ataques do inimigo e contra tempestades.

Uma estonteante profusão de luzes vinha da casa à medida que nos aproximávamos. Nunca vi tantas velas, nem mesmo na corte francesa. Havia lanternas suspensas dos galhos das árvores. E, quando chegamos ainda mais perto, pude ver que todas as janelas estavam abertas para as varandas tanto no andar superior quanto no inferior, e era possível ver os candelabros, a fina mobília e outros fragmentos de cor reluzindo na escuridão.

Tão atordoado eu estava com tudo isso que foi com espanto que vi a senhora da casa, que havia saído até o jardim para me ver e

estava parada entre as plantas, à espera, com seu vestido de cetim cor-de-limão a se confundir com as flores que a cercavam e com os olhos a me fitar sem delicadeza e talvez com alguma frieza no seu rosto jovem e terno de tal modo que ela lembrava uma criança alta e zangada.

Percebe-se que, além da mansão ser sombria, o ambiente causava espanto. Isso é mostrado pelos termos escolhidos (velas, espanto, escuridão), e pela ordem de arranjo sintagmático, que narra os acontecimentos: o enunciador descreve em detalhes, inicialmente, para depois, na sequência, anunciar o surgimento repentino de uma pessoa em meio a esse cenário isolado. Esse suspense inicial é transformado em medo.

Outro momento que pode ser citado como exemplo da caracterização das cenas que provocam o medo no leitor é, como já aqui analisado, a descrição lenta e gradual da aparição do homem para Rowan, em sua casa de veraneio. Era noite, chovia, ventava, ela estava sozinha em uma casa afastada da civilização, quando surgiu um espírito, o que fez com que ela ficasse apavorada. Toda a caracterização do cenário e a ordem gradativa dos acontecimentos fazem com que surta, no texto, o efeito de sentido do medo, atingindo o leitor, de maneira geral.

O fato de o terror moderno apresentar figuras e personagens insólitas mais próximas à realidade do que as obras clássicas, em que eles viviam isolados e eram facilmente percebidos, pode causar no leitor a perturbação já analisada, inicialmente, no item 1.2.3 deste trabalho. É possível passar-se a considerar, ainda que na incerteza da imaginação proporcionada pela leitura, que o insólito existe e convive em meio à realidade do cotidiano.

Já não se trata mais da bruxa feia, com risadas estridentes, com nariz grande, que sobrevoa a cidade com sua vassoura, ou do vampiro de aparência monstruosa, olhar perverso e sem piedade. O terror moderno, que cresce a cada dia no mercado livreiro, apresenta, por exemplo, uma médica bonita e delicada, que sofria por ter poderes de bruxa e que não queria ferir ninguém, pelo contrário, tornou-se médica para se livrar da culpa por ser uma bruxa; ou mesmo um vampiro bonito e sedutor que vivia na dúvida de ser um mortal ou se entregar ao amor de seu Mestre, na imortalidade.

Não é pela mudança na forma de caracterizar e abordar as figuras de terror, no entanto, que esse tipo de literatura deixou de provocar medo. Além dos ambientes, das cenas serem hostis, descritos detalhadamente como horripilantes, e de os personagens sentirem medo, a aproximação das figuras do terror com a realidade do ser humano é

um dos fatores responsáveis por provocar a atmosfera do medo, seja ele interno ou externo, psicológico ou físico.

Além disso, as bruxas e os vampiros que sofrem, temem, amam, desejam, têm fraquezas, questionam, estão mais próximos à realidade humana. A autorreflexão que eles fazem sobre seus defeitos e seus vícios podem levar o leitor, ainda que de maneira inconsciente, a refletir sobre si mesmo também. E, sendo assim, esse tipo de medo internalizado, psicológico ganha espaço nessa nova literatura de terror, em que os seres sobrenaturais passam a se assemelhar com os seres reais.

Lasher, caracterizado como um espírito egoísta e maligno, dependia da família Mayfair para agir, como já citado. Em outras palavras, ele não tinha a competência modal do poder fazer. Sendo assim, ele precisava do corpo, do fluído vital das bruxas para que pudesse se manifestar na ordem real, como mostra o excerto abaixo, que narra uma conversa em que Aaron Lightner caracterizava Lasher para Petyr (RICE, 1994, p.431):

- Olhe, é melhor que eu lhe diga isso agora. E procure não se esquecer. Essa coisa pode fazer o mal, mas ela enfrenta uma dificuldade dos diabos para isso. - Ele sorriu. - Nenhum jogo de palavras, não. O que eu quero dizer é que Lasher, na maioria das vezes, mata por meio de ardis. Ele sem dúvida pode provocar efeitos físicos: mover objetos, fazer cair galhos de árvores, fazer voar pedras, esse tipo de coisa. Mas ele exerce esse poder de um modo desastrado e, com frequência, moroso. As artimanhas e a ilusão são suas armas mais poderosas.

(...)

- Para falar sem rodeios - disse Aaron - nunca superestime esse espírito. Ele é fraco. Se não fosse, não precisaria da família Mayfair.

- Dá para repetir isso? - pediu Michael, erguendo os olhos.

- Se ele não fosse fraco, não precisaria da família Mayfair. Ele precisa da sua energia. E quando ataca, ele usa a energia da própria vítima.

Não tendo a competência modal do poder fazer, Lasher tinha que adquiri-la através das bruxas e, para isso, as manipulava. Em obras de terror, é possível que haja actantes na instância do querer-fazer (manipulados pela tentação ou pela sedução) e actantes na instância do dever-fazer (manipulados pela intimidação ou pela provocação). Em *A hora das bruxas I*, Lasher manipulava as bruxas para conseguir o que queria, fazendo com que elas manipulassem, conseqüentemente, a todos ao seu redor.

A principal forma de manipulação utilizada por Lasher era a tentação. Ele se utilizava das bruxas para se manifestar até conseguir se tornar humano e, em troca disso, proporcionou-lhes um verdadeiro império de riqueza e fortuna, como mostra o excerto abaixo, descrevendo os ramos de atuação de Mary Beth, tataravó de Rowan (RICE, 1994, p. 449):

Na realidade, a diversificação dos investimentos de Mary Beth desafia as explicações convencionais. Como se diz, ela estava "em todas". Estava diretamente envolvida na intermediação do algodão, em imóveis, transporte marítimo, estradas de ferro, bancos, importação e exportação e, mais tarde, contrabando de bebidas alcoólicas. Ela investia constantemente em iniciativas altamente improváveis que se revelavam de um sucesso espantoso. Ela estava presente como uma das pioneiras em diversas invenções e produtos químicos que lhe renderam fortunas incalculáveis

Mais adiante, torna-se claro que tudo isso provinha de uma ajuda sobrenatural, quando Stefan continua a redação dos arquivos das bruxas Mayfair (RICE, 1994, p. 451): "(...) é quase certo que nenhum ser humano poderia ter realizado, sozinho, sem o auxílio do sobrenatural, tudo o que ela realizou".

Isto é, o contrato fiduciário entre Lasher e as bruxas estabelecia que o espírito lhes ajudaria a obter a riqueza almejada e, em troca disso, ele conseguiria se tornar humano. Lasher poderia manipular as bruxas por meio da intimidação, já que elas sentiam medo dele, porém em uma obra de terror moderno, em que o medo também é psicológico, e o que causa este tipo de medo são os vícios, os defeitos, os receios do ser humano, mesmo tendo ele poderes sobrenaturais, percebe-se que a tentação é uma forma de, justamente, colocar em discurso esses vícios, defeitos e receios.

Ambição desregrada é um defeito do ser humano e a manipulação pela tentação, quando colocada no discurso, é uma forma de figurativizar essa nova forma de compor obras de terror, que ultrapassam os limites do medo físico, externo. Assim, se as bruxas fossem seres sobrenaturais por completo, elas não teriam defeitos humanos, no entanto, como eram pessoas comuns, com poderes sobrenaturais, a vivência no eixo do real, na narrativa, fez com que elas fossem caracterizadas como seres humanos, com defeitos e qualidades, como qualquer um.

Manipulando as bruxas, Lasher fazia com que elas também tivessem poder de manipular as pessoas, ainda que para fins simples, como mostra o excerto abaixo, que

narra uma passagem no colégio em que Stella, tataravó de Rowan, estudava (RICE, 1994, p. 481):

As irmãs descobriam que se deixavam seduzir por Stella. Elas permitiam que a menina entrasse no jardim do convento para cortar flores com elas ou deixavam que ela viesse ao salão depois da escola para lhe ensinarem bordado, o que Stella fazia muito bem.

As mulheres da família Mayfair manipulavam as pessoas por meio da sedução, já que se utilizavam de aspectos emocionais, como a sensualidade, a docilidade e até a beleza ao agirem. Dessa forma, elas também seduziam seus pais e/ou irmãos para se relacionarem, sob influência de Lasher.

Manipuladas, as bruxas adquiriam a competência do poder-fazer, isto é, ganhavam uma força sobrenatural para conquistarem uma fortuna dificilmente conquistada de maneira normal. Lasher, em troca desse poder conferido a elas, adquiria a competência modal do poder-ser, já que queria ser um humano.

Com essas instâncias, pode-se concluir que a sanção estabelecida pela performance das bruxas é de cunho pragmático, pois o que elas ganhavam era algo material; já a sanção estabelecida pelo fazer de Lasher é cognitiva, pois o que ele passou a adquirir, a humanização, é imaterial. Enquanto as bruxas lutavam pelo poder-fazer, poder-ter, Lasher lutava pelo poder-ser, ou seja, um lutava por aquilo que o outro já possuía, por isso estabeleceu-se o contrato entre as partes.

Essa nova forma de compor o discurso de terror, que ressalta o lado obscuro do ser humano, comporta instâncias do ter, já que a luxúria, a riqueza, a ambição, quando exageradas – como o era com as bruxas - fazem parte do quadro de paixões do ser humano.

É claro, em *A hora das bruxas I*, que o que movia as bruxas era a paixão da luxúria. Trata-se de uma paixão simples, pois obedece a um grau de intensidade. Começa com a ambição, moderada, até chegar à luxúria, que é mais que a riqueza, é uma forma exagerada da própria ambição.

Rowan era uma mulher ambiciosa, e isso tinha um caráter eufórico, pois ainda era uma característica moderada na médica, que apenas queria vencer em sua profissão, ser reconhecida e ajudar as pessoas. No entanto, as bruxas das gerações anteriores à de Rowan já não agiam mais no grau da ambição, mas sim da luxúria, do excesso, pois quanto mais Lasher as ajudava a conseguir fortuna, mais elas queriam.

Sendo assim, os antepassados de Rowan agiam por meio da paixão da luxúria, pois era o querer-ter cada vez mais que lhes fazia manterem o contrato com Lasher. Rowan, como era apenas ambiciosa, ainda não houvera estabelecido contrato com o espírito que assombrava a família.

Lasher é, dessa forma, o destinador-manipulador na obra, já as bruxas são o destinador-julgador, que interpretaram veridictoriamente os estados resultantes do fazer do destinador-manipulador como verdade, isto é, elas estabeleceram o contrato com Lasher, confiando que ele parecia ser e era, de fato, um espírito maligno, que poderia lhes dar forças sobrenaturais para conseguirem riqueza. Já as bruxas Mayfair agiam no nível do segredo, pois não pareciam ser bruxas, mas eram.

O estatuto veridictório do segredo, instaurado em *A hora das bruxas I*, é uma forma inovadora de apresentar as figuras desse novo tipo de literatura do terror, pois as bruxas compostas pela literatura de séculos anteriores, mais tradicionais, pareciam-se com bruxas e o eram. Anne Rice, no entanto, revoluciona essa forma típica de seres do terror, humanizando-os, mesclando seus traços num jogo entre o real fictício e o sobrenatural, de modo que se confundam entre si, perturbando o leitor.

Todas essas instâncias são postas em discurso e suscitam um efeito de sentido no texto. O efeito de sentido dos textos de terror é, como já analisado ao decorrer desta tese, o do medo, e da perturbação do leitor ao consumir uma obra em que o insólito é inserido na ordem real, sem que haja dúvida sobre isso.

Percebe-se que *A hora das bruxas I* é uma obra em que as formas de enunciação se misturam, podendo provocar a perturbação no leitor acima citada. A primeira parte da história, que narra a situação atual da família Mayfair, é enunciada em terceira pessoa do singular, como é possível observar no trecho abaixo, em que Michael viu, novamente, o homem que passou a enxergar depois do acidente no mar (RICE, 1994, pp. 219, 220):

Alguém estava parado ali a centímetros de distância. Perdeu o equilíbrio ao olhar para cima. E quando seus joelhos bateram nas lajes, ele viu uma figura acima dele, que o examinava através da cerca, com os olhos refletindo apenas uma centelha. A figura parecia paralisada, de olhos muito abertos, perigosamente próxima e com sua atenção violentamente concentrada nele. Uma mão foi estendida, não mais do que uma mancha branca nas sombras. Michael foi se afastando pelas lajes, com uma sensação de alarme instintiva e inquestionável.

Agora, porém, ao olhar para a folhagem exuberante, ele percebia que não havia ali ninguém. Esse vazio era de repente tão aterrador quanto a figura que desaparecera.

- Deus me livre - sussurrou. Seu coração batia forte de encontro às costelas. Ele não conseguia se levantar. O motorista puxava-lhe o braço.

- Vamos, meu filho, antes que passe por aqui urna patrulha!

Ele foi puxado até ficar em pé, embora cambaleasse perigosamente.

- Você viu aquilo? Deus do céu, aquele era o mesmo homem!

- Ele olhava assustado para o motorista. - Estou lhe dizendo que era o mesmo homem.

Além da ordem dos sintagmas, que descreve detalhada e gradativamente os acontecimentos, causando suspense, a inserção das falas dos personagens no texto faz com que suas impressões comprovem a aflição descrita pelo narrador em terceira pessoa. Essa mistura de falas confere ao leitor a perturbação ao ler, criando um universo imaginário em que o real e o sobrenatural, na narrativa, se mesclam, de onde suscita o medo.

Na segunda parte da obra, onde constam os arquivos escritos por membros do Talamasca sobre as bruxas Mayfair, a enunciação se alterna: alguns relatos se mantêm em terceira pessoa do singular, em nome dos integrantes da Ordem, que os assinam: Petyr, Stefan, Aaron; já outros são feitos em terceira pessoa do singular, porém com o uso do discurso indireto. Há, ainda, relatos feitos em terceira pessoa do plural, que são assinados, ao final, por “Nós do Talamasca” (RICE, 1994, p. 368).

Essa mistura de maneiras de se enunciar o texto confere à obra o caráter segmentado que ela tem, em que, num mesmo volume, são narrados dois eventos: a atual situação das bruxas Mayfair que estavam vivas (na história, no século XX), e a história da família Mayfair desde os tempos da Inquisição e do surgimento de Lasher, feita por meio da transcrição dos arquivos do Talamasca. Este recurso, em obras de terror moderno, auxilia na produção do efeito do sentido do medo físico e do medo psicológico das personagens, que podem atingir o leitor.

Em relação ao medo físico, expresso pelos termos típicos dessa temática, e acentuado pela gradação sintagmática, pode-se dizer que dar a voz às personagens acentua o caráter de terror que o narrador confere ao momento descrito, pois enunciar em primeira pessoa é, como já aqui citado, uma forma de atribuir ao fato a ilusão da realidade, perturbando o leitor. Já em relação ao medo psicológico, o discurso indireto

permite que o narrador em terceira pessoa revele detalhes do íntimo das personagens, como angústias, medos, vícios, defeitos e desvios de caráter, de personalidade.

Essas revelações, na fala do narrador, auxiliam na construção dessa atmosfera do terror moderno, em que as figuras do terror, como as bruxas e os vampiros, não apenas agem, mas sofrem, hesitam, temem.

A hora das bruxas I é um texto figurativo, como é típico das obras da configuração discursiva do terror, cujo tema é a bruxaria da família Mayfair, que surgiu na época da Inquisição, quando Suzanne invocou Lasher pela primeira vez, perdurando até o século XX, manifestando-se em Rowan.

O papel que as figuras exercem na obra é essencial à construção da atmosfera do medo. Nessas obras de terror moderno, em que medo e erotismo se misturam, as figuras ganham ainda mais relevância no processo textual.

De acordo com Fiorin (1989, p. 65), os textos predominantemente figurativos “criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, e assim podem representar o mundo”. Dessa forma, o texto de terror, que visa a instaurar o medo, se utiliza de figuras responsáveis por conferir ao texto a ilusão da realidade, simulada por meio da linguagem.

Assim, as figuras como o vento, a escuridão, a sombra, a aparição, o olhar gelado, aliadas à descrição de sentimentos e sensações como o medo, a dúvida, a dor, a solidão, a autocrítica compõem esse novo tipo de literatura de terror, em que o medo físico é uma forma de figurativizar o medo psicológico do ser humano, como Poe e Hoffmann já destacavam.

Greimas (1993, p. 14) afirma que as figuras do mundo só podem ter sentido “à custa da sensibilização que lhes impõe a mediação do corpo”. Por este motivo, de acordo com a semiótica das paixões, o sensitivo é anterior ao cognitivo no processo de apreensão do sentido de um texto.

Dessa forma, o texto de terror tem como fundamento aguçar a sensibilidade do leitor, fazendo com que a emoção seja anterior à razão, provocando, assim, o medo. Em *A hora das bruxas I*, o elemento sobrenatural que provoca o medo é Lasher, um demônio que quer se materializar para dominar a humanidade. Se ele conseguir seu objetivo, a humanidade estará derrotada. Antes que o leitor pense, de maneira racional, que demônios supostamente não existem, é interesse do texto que ele seja atingido passionalmente pelo medo que se discursiviza no enredo.

A bruxa, figura conhecida na ficção como aterrorizante, não provoca medo por si só; o que garante a sensação provocada pelo texto é a função que Lasher exercia na vida delas. Lasher era um demônio que se apossava de criaturas que agiam beneficentemente, e era ele o responsável por transformar um ser comum em um ser sobrenatural, ainda que caracterizado de maneira diferente da tradicional exposta na literatura do medo.

Essa instância passional é provocada de acordo com a oposição de base do texto, que sustenta a obra nos contrários normalidade vs. paranormalidade. Em outras palavras, a paranormalidade das bruxas, conferida por Lasher, provoca o medo no leitor, pois é essa instância que caracteriza como sobrenatural um ser comum, da ordem real. Essa oposição, aliada às transformações da narrativa, quando é colocada em discurso, aciona o dispositivo passional no leitor e, assim, a obra proporciona a ele experimentar a sensação que ele buscou ao escolher tal obra para ler.

Para concluir essa análise, é interessante citar uma passagem em que Michael e Aaron conversam sobre o fim de Petyr, que misteriosamente apareceu morto numa cripta. Nesse excerto, fica claro, na prática da análise, um dos pontos discutidos na teoria deste trabalho: que a literatura fantástica é o local onde é possível relaxar os desejos reprimidos, e que a atração por esse tipo de literatura se justifica, entre outros motivos, pelo fato de que no terror, no medo, consegue-se esse relaxamento (RICE, 1994, p. 431):

- Ele [Lasher] forçou Petyr van Abel a entrar numa cripta - disse Michael.
- Não. Petyr caiu numa cilada. Provavelmente o que aconteceu foi que ele próprio entrou na cripta num estado de loucura tal que não mais distinguia a realidade da ilusão.
- Mas por que Petyr iria fazer isso se ele tinha pavor de...
- Ora, Michael, é comum que os homens sejam irresistivelmente atraídos exatamente pelo que lhes provoca medo.

3.2.3 O terror moderno em *O vampiro Armand* e *A História do ladrão de corpos*

Crônicas Vampirescas é o nome dado a um conjunto de obras da escritora Anne Rice, que narra a história dos vampiros Lestat de Lioncourt, Louis de Pointe du Lac, Armand, Marius de Romanus, entre outros.

O primeiro volume das crônicas vampirescas foi *Entrevista com o Vampiro* (1976), que em 1994 chegou aos cinemas. Na obra, o vampiro Louis narra sua história

ao repórter Daniel. Louis, um ex-proprietário rural de Nova Orleans, fora vampirizado em finais do século XVIII por Lestat de Lioncourt, um vampiro que, vindo de Paris para a Louisiana, tornara-se o primeiro vampiro europeu em solo americano.

Nos volumes seguintes das crônicas, Lestat contrapôs sua visão dos fatos à história contada por Louis. No livro *O Vampiro Lestat* (1985), ele se transformou em um astro do rock, trazendo pânico à comunidade vampírica ao divulgar seus segredos em letras de músicas.

Em *O vampiro Armand* (1998), Lestat, ainda não recuperado dos acontecimentos que lhe ocorreram, fora substituído como narrador por Armand (inicialmente chamado Andrei e, depois, Amadeo), o vampiro que contou sobre sua vida a David Talbot, um estudioso de assuntos paranormais. Os livros que compõem as *Crônicas Vampirescas* são histórias em que os vampiros dos títulos contam suas vidas pré-vampirescas, relacionando-as a eventos históricos e à sociedade da época.

Nas listas dos livros mais vendidos no período abarcado por esta pesquisa, duas obras de Anne Rice estão entre os oito primeiros títulos: *O Vampiro Armand* (1998) e *História do ladrão de corpos* (1992). Pelo fato de as duas obras pertencerem à série das *Crônicas Vampirescas*, tendo semelhanças que serão analisadas ao longo deste item, ambas foram compiladas em uma subparte do trabalho.

A história de *O vampiro Armand* teve seu início no momento em que vampiros do mundo inteiro estavam reunidos em torno de Lestat, caído no chão de uma catedral, sem ninguém saber se ele estava morto ou em coma. Enquanto analisava a condição de Lestat, Armand refletia sobre sua existência, quando ainda era mortal. Ele se lembrou de seus amigos, Benji – um jovem de doze anos – e Sybelle – uma moça de vinte e cinco anos – por quem tinha bastante apreço.

Suas recordações, no entanto, foram interrompidas pelo jornalista David Talbot, que convidara Armand a contar sobre sua vida. Por meio de *flash-back*, a narrativa deslocou-se até o século XV, em Kiev Rus - uma cidade em ruínas dominada pelos mongóis, onde Armand vivera a sua infância - e depois para Constantinopla, onde ele fora vendido como escravo.

Armand narrou, nas páginas iniciais da obra, seu sofrimento e sua dor física e moral enquanto era um escravo. Esse sofrimento fez com que Armand perdesse a memória, a ponto de esquecer sua língua, o lugar de onde viera e até mesmo seu nome. Certa noite, um vampiro chamado Marius De Romanus resgatou-o do bordel em que

se encontrava, levando-o para casa e cuidando para que recuperasse a saúde e a razão. Marius passou a chamá-lo de Amadeo.

Marius vivia entre os humanos sob a aparência de um misterioso pintor, senhor de um palácio em Veneza. Marius era um vampiro milenar, que guardava vários segredos e vivia entre os mortais, adotando rapazes para lhes ensinar as artes da leitura, da dança e da pintura, além de transformá-los em vampiros e dar-lhes a imortalidade. Para Armand, Marius era sua salvação e, durante toda a obra, o vampiro expressava sua gratidão e seu amor por seu Mestre, como o chamava.

No palácio de Marius, cuja natureza vampírica ele desconhecia, Armand recebeu educação e passou a conviver com os demais aprendizes. Diferentemente dos outros garotos, porém, Armand mantinha um relacionamento íntimo e sexual com Marius. Com o passar do tempo, Armand percebeu que Marius não era humano, mas um bebedor de sangue imortal.

Armand passou a viver em um novo mundo de luxo, riqueza, sensualidade e sangue. Vários mistérios cercavam seu senhor e esses mistérios o atraíam mais, confundindo, muitas vezes, seus pensamentos, deixando-o em dúvida entre a salvação de sua alma ou sua imortalidade.

Ao saber que seu Mestre era um vampiro, Armand expressou seu desejo de ser transformado em um vampiro também. Marius, mesmo desejando-o como companheiro para a eternidade, não queria tirar-lhe a vida em sua forma mortal, o que deu motivo a um grande conflito entre os dois.

Por dois anos, ele viveu no palácio, até que se encontrou à beira da morte em razão de uma luta com um lorde inglês obcecado por ele. Marius chegou ao palácio à noite e, ao vê-lo à beira da morte, não teve escolha a não ser realizar sua tão desejada transformação.

Armand fora, então, transformado em vampiro por Marius, aos 17 anos. Era um jovem de aparência quase feminina, a quem todos pareciam estar dispostos a perdoar e a amar por uma beleza que era considerada uma graça divina.

Pouco tempo após Armand ter se tornado vampiro, um grupo de bebedores de sangue que se denominavam Filhos das Trevas, liderados por Santino, invadiu o palácio e o levou, juntamente com os demais aprendizes que lá se encontravam, deixando Marius muito triste e aparentemente destruído. Os aprendizes do palácio, que não eram vampiros, foram mortos, jogados em uma enorme fogueira, enquanto Armand, tendo

despertado simpatia em Santino, fora salvo para que se juntasse ao bando, o que só foi conseguido após um período de tortura e privação a que o submeteram.

Fracamente e sem esperanças de reencontrar Marius, Armand se juntou aos Filhos da Trevas. Descrente e sem rumo, Armand passou a chefiar os que restaram de sua antiga assembléia no Théâtre des Vampires.

Armand, completamente transtornado e em busca de uma espécie de redenção para sua alma, decidiu se destruir expondo-se à luz do sol. Com quinhentos anos de idade, porém, ele se tornara muito forte e nem mesmo o sol conseguiu reduzir seu corpo a cinzas.

Sybelle e Benji resgataram Armand de um telhado coberto de neve, onde ele agonizava queimado. Tempos depois, Armand descobriu que eles haviam se tornado imortais como ele, pelas mãos de seu antigo Mestre. Isso foi uma grande frustração para ele, fazendo com que tentasse, em vão, lutar contra Marius, exteriorizando sua raiva.

Sybelle e Benji, porém, acalmaram-no, dizendo que eles queriam ser como ele para poderem lhe fazer companhia por vários séculos. Ele ouviu a explicação de Marius, que disse ter feito aquilo por amor. Ambos tiveram uma pequena discussão, na qual Marius explicou suas novas concepções de mundo a Armand. Este continuou confuso, mas aceitou ficar na casa de Marius, em Nova Orleans, junto com Sybelle e Benji.

A narrativa não retornou para o tempo presente, na conversa com David Talbot. Assim, o enredo se encerra no *flash-back* e nada se soube sobre David e sobre o que ele faria com os relatos de Armand.

A História do ladrão de corpos é uma história contemporânea, passada no início do ano de 1990, em locais como Paris, Londres, Miami e Rio de Janeiro. Trata-se de uma aventura ocorrida na vida do vampiro Lestat de Lioncourt, contada por ele mesmo, em que cita brevemente o destino de alguns dos outros vampiros que compõem *As Crônicas Vampirescas*: Louis du Pointe du Lac participa da história, tendo vivido com Lestat, Armand continuava feliz na imortalidade com seu mestre Marius.

Lestat, quando era um mortal, teve uma curta carreira de cantor de rock; enquanto vampiro, ele se dedicava a escrever livros. Lestat foi transformado em vampiro por Magnus, com quem viveu durante um tempo. Em sua sobrenaturalidade, fez mais dois vampiros: Louis, com quem viveu uma relação amorosa também, e Cláudia, uma criança. Esta, que fora tida como filha de Louis e Lestat, nunca perdoou o que Lestat fizera com ela. A menina, então, enfiou uma faca no peito de Lestat,

matando-o, isto é, fazendo com que ele ficasse na imortalidade e deixasse de apreciar os prazeres da vida mundana.

A narrativa segue com Lestat contando sua história. O vampiro, que tinha o poder de ler a mente das pessoas, seguia vagando pelas cidades de Veneza, Hong Kong, Miami, Londres e Paris, sugando o sangue de assassinos, os quais, depois de mortos, tinham seu dinheiro roubado por Lestat, que construiu, assim, uma fortuna.

Nessas andanças, Lestat era sempre surpreendido por um homem que lhe mandava mensagens cifradas através de histórias enigmáticas: um conto de Lovecraft, uma história egípcia e dois filmes, chamados “Vice-versa” e “All of me”. O vampiro não conseguia entender como este homem o encontrava nos mais diversos lugares, e não conseguia ler sua mente, por mais que tentasse.

Intrigado, Lestat foi conversar com David Talbot, também presente nesta obra, que solucionou o enigma: no conto de Lovecraft, a mulher diabólica troca de corpo com o marido; a história egípcia narra um enredo em que uma múmia troca de corpo com um arqueólogo; e ambos os filmes abordam o mesmo tema: a troca de corpos. Lestat e David chegaram à conclusão, portanto, de que o homem queria realizar a experiência de troca de corpos com o vampiro.

Lestat ficou tentado em fazer a experiência. Ele cogitava seriamente ser humano outra vez, com os cinco sentidos bem alertas à luz do sol, bebendo, comendo e agindo como qualquer outra pessoa. David, no entanto, tentava persuadi-lo a não aceitar a troca. Lestat, porém, queria fazer a experiência. O vampiro imortal voltou ao seu quarto de hotel em Paris, onde ocorreu sua conversa com David. No momento em que ele chegou ao quarto, recebeu um bilhete, com os dizeres (RICE, 1992, p. 113):

Não seja precipitado. E não dê ouvidos ao seu tolo amigo do Talamasca. Eu o vejo em Nova Orleans amanhã à noite. Não me desaponte.

Jackson Square. Combinaremos então uma hora para uma pequena alquimia particular. Acho que agora você já sabe do que se trata.

Sinceramente,
Raglan James

Lestat foi, então, a Nova Orleans para avaliar a possibilidade de troca de corpos com o misterioso mensageiro. James era um ladrão de corpos que, com um dom sobrenatural da telepatia, conseguia ler a mente das pessoas e, mais tarde, passou a conseguir, por meio de muita concentração, realizar trocas de corpos.

James sabia que Lestat queria voltar a sentir os prazeres da vida humana, enquanto ele queria ser imortal. Assim, fez uma proposta ao vampiro: “Este é o grande negócio: seu corpo... e dez milhões de dólares quando eu devolver” (RICE, 1992, p. 145). Certo de que Lestat tinha muita vontade de voltar a ser humano, bem como possuía uma fortuna conseguida por roubos e por Magnus, que lhe deu muito dinheiro também, James fez sua proposta. Lestat não se importava com dinheiro, no entanto, ficou desconfiado e com muito medo de que James não iria devolver seu corpo.

Ele propôs a James, portanto, que faria a troca, mas que o dinheiro ficaria bloqueado no banco; quando fosse realizada a destroca, Lestat daria a senha para James desbloquear a fortuna. Porém, o ladrão de corpos não quis que fosse dessa forma, e persuadiu Lestat a confiar nele.

Assim, Lestat aceitou a troca e as condições de James, depositando o valor dobrado da quantia, pois afirmava que dinheiro não significava nada para ele, era algo mundano. No entanto, como Lestat tinha medo de que James desaparecesse com seu corpo, eles entraram em acordo de que a troca seria por apenas um dia, e que depois poderiam fazer outras experiências como esta. No dia seguinte, no quarto do hotel em Nova Orleans, foi realizada a troca. James e Lestat se concentraram, um pensando no corpo e na vida do outro, e os corpos trocaram de lugar.

Lestat passou a experimentar as mais diversas sensações humanas: o gosto da comida, o cheiro dos locais, a visão colorida dos objetos e o prazer sexual. Conheceu uma garçonete em um restaurante, que o levou para sua casa. Lá, ela insistiu para que ele usasse preservativo no ato sexual, mas Lestat não julgava necessário, nem sabia como utilizá-lo e acabou forçando a moça a se relacionar com ele sem a proteção que ela queria. Isso a magoou, e ela o expulsou de lá. Lestat não queria fazer mal a ela, e não entendeu o porquê de tanta irritação. Ele passou a ver como era bonito o pôr-do-sol, teve um resfriado, sentiu a febre, enfim, viveu intensamente a experiência realizada e, por um tempo, gostou dela.

Conforme as experiências foram se sucedendo, Lestat começava a se arrepender: ele magoou a garçonete, queimava a boca toda vez que ia comer, sentia necessidade de urinar a todo momento, seu resfriado começava a piorar, e ele se desequilibrava frequentemente, no corpo novo. Ele, então, concluiu: “Não aguento este corpo nem mais um segundo – murmurei”. (RICE, 1992, p. 224).

Após acordar no dia seguinte, Lestat percebeu que as vinte e quatro horas já haviam terminado, e James não foira até ele para destocar os corpos, conforme

combinado, o que deixou o vampiro desesperado. Em meio a este desespero, Lestat saiu pelas ruas, sentiu-se mal, tropeçou e caiu, batendo com a cabeça no chão. Uma equipe de resgate o levou a um hospital, onde foi detectado que ele estava com pneumonia. Neste hospital, uma freira chamada Gretchen cuidou dele com muito zelo.

Tempos depois, Lestat se recuperou e a irmã Gretchen disse que o levaria à sua casa e cuidaria dele. Ele questionou tanta bondade, e ela lhe afirmou que era uma irmã de caridade. Com dedicação, a freira cuidava todos os dias do enfermo, que contou a ela toda sua história, na qual ela não acreditou. Logo os dois tiveram um relacionamento sexual e passaram a gostar um do outro.

Gretchen, no entanto, tinha que partir em missão à África, onde passaria um tempo cuidando dos necessitados. A irmã chamou Lestat para ir com ela, mas ele recusou, dizendo que teria que recuperar seu corpo. Com tristeza, eles se despediram e Lestat julgou que a única salvação era procurar Louis. Para tudo voltar ao normal, era necessário que Lestat tivesse seu sangue sugado por um vampiro novamente. Assim, seu corpo, que estava com James, seria alimentado por sangue sobrenatural. Lestat queria que Louis fizesse isso.

Louis, no entanto, se recusou a ajudá-lo, alegando que Lestat sempre quis ser humano, e que deveria agradecer pela chance que recebera. Além disso, sugeriu que o amigo fosse viver com Gretchen na selva africana, para “salvar uma vida humana para cada uma que tirou” (RICE, 1992, p. 289). Lestat ficou muito furioso, tentou persuadir Louis a fazer o que pedia, mas foi em vão.

Ele recorreu, então, a seu amigo David Talbot, que concordou em ajudá-lo. Como David conhecia a telepatia, ele poderia ajudar Lestat a encontrar James. Dessa forma, ele visualizou que o ladrão estava indo para o Caribe, no navio Queen Elisabeth II, então os dois partiram e ingressaram no navio.

Lá, eles logo avistam James, em seu corpo jovem e belo, que pertencia a Lestat. Pela força do pensamento de David, contra a qual James não conseguiu lutar, foi realizada a destroca. Já de posse de seu corpo, Lestat matou James com uma arma e David se apossou do corpo físico do cadáver, que era mais jovem que o seu.

A narrativa logo avançou para o final, quando Lestat recebeu uma mensagem de David, dizendo que iria passar o Carnaval no Rio de Janeiro e que queria que os amigos o acompanhassem. Eles aceitaram e a história se encerrou, com as palavras de Lestat afirmando que queria encontrar algo poético para dizer na finalização do livro, mas que

não conseguia: “Na verdade, o que mais há para dizer? A história está contada” (RICE, 1992, p. 463).

O mercado editorial da atualidade traz uma série de obras cujas personagens são vampiros. A saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, composta por *Lua Nova* (2009), *Amanhecer* e *Eclipse* (2010) narra a história de amor de Bella Swan, uma jovem que se mudou para o Arizona, e Edward Collen, um estudante do colégio onde ela passou a estudar. Ele era um vampiro, mas a moça não sabia.

Edward era um vampiro diferente daqueles que a literatura apresentava no século XIX, como o Conde Drácula, personagem clássica criado por Bram Stoker. Ele era bondoso, bonito e vivia entre os humanos. Essa nova forma de compor os vampiros na literatura surgiu no século XIX, mas foi intensificada, na literatura contemporânea, com as crônicas de Anne Rice.

À diferença do Drácula, os vampiros criados por Anne Rice não se transformam em animais e têm reflexos em espelhos. São imunes ao alho e a estacas, e os símbolos religiosos só afetam aqueles que acreditam que podem ser afetados. Também não têm a dependência do solo natal, como tinha o famoso Conde, que só podia passar o dia dormindo em cima da terra que trouxera da Transilvânia.

Eis um trecho que narra Armand vendo um espelho, mostrando que os vampiros criados por Anne Rice são diferentes do protótipo de vampiro expresso na literatura: “Um rosto de garoto, maçãs do rosto, boca, olhos, sim, e uma farta cabeleira de um tom acobreado. Meu Deus, era eu... aquilo não era uma tela e sim um espelho”. (RICE, 1998, p. 38). Com Lestat, acontece o mesmo RICE, 1992, p. 74):

Mas o que eu queria agora era um espelho.

Encontrei um no corredor, velho e escuro com moldura dourada. A luz que vinha da biblioteca era suficiente para ver minha imagem.

Por um momento, não acreditei no que vi. Minha pele estava completamente lisa, limpa e sem marcas como sempre fora.

Esse novo protótipo de vampiros teve início no século XIX. Algumas décadas antes de Baudelaire, na Inglaterra, durante a vigência do Romantismo, a figura de Lord Byron (1788-1824), poeta e aristocrata, compunha o arquétipo do “homem fatal”, cuja sedução decretava a destruição das mulheres por ele seduzidas. Mario Praz, em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996, p. 86) afirma que “Byron experimenta

a euforia que é sua forma particular de volúpia: a felicidade no crime”. Amar e destruir “será a divisa dos heróis fatais da literatura romântica. Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles” (Idem, p. 87). Belos e fascinantes, tais heróis românticos são irresistíveis para suas vítimas.

O desdobramento desse arquétipo foi o paradigma do vampiro sedutor. As primeiras aparições literárias do tema do vampirismo foram poemas de vampiras dissimuladas, que viviam seu desejo enquanto clausura, como “A noiva de Corinto” de Goethe (1797) e “Christabel”, de Samuel Taylor Coleridge, escrito entre 1797 e 1800.

Já a primeira ocorrência do vampirismo literário em prosa foi em um conto inacabado de Byron, “Fragment of a novel”, de 1816, retomado, concluído e publicado por seu companheiro de viagem, o médico John Polidori, em 1819, sob o título “The Vampyre”, que apresenta vampiros masculinos sedutores, mundanos, e que livremente viajam pelo continente europeu e circulam nos salões da aristocracia londrina.

Enquanto os vampiros, enclausurados em castelos, dos demais textos literários muitas vezes apresentam características físicas repulsivas, como pele gelada e palidez cadavérica (RYAN, 1988, p. 45), Byron e Polidori estabeleceram o arquétipo do “vampiro aristocrata”, elegantemente pálido, com voz sedutora e inquestionável carisma sexual, mostrando uma influência exercida pelos vilões góticos de Ann Radcliffe (FRAYLING, 1992, p. 6).

O vampiro sempre foi, portanto, uma figura sedutora na literatura universal: dotada de mistério e empenhada em envolver a vítima, já que necessitava de seu sangue para sobreviver, a figura do vampiro é associada à sedução e até ao erotismo, como se percebe em *O vampiro Armand*, em que a conotação sexual é muito acentuada.

O que aproxima o terror e o erotismo é o caráter de “proibição” que ambos representam. São assuntos velados: o primeiro, por medo, e o segundo, por moralidade. A figura que demonstra essa união entre terror e erotismo é o vampiro, já que significa perigo e é, ao mesmo tempo, sedutor e irresistível às suas vítimas.

Os vampiros da literatura moderna de terror, por mais bondosos que sejam, precisam matar suas vítimas para sugar-lhes o sangue, por isso constituem uma ameaça aos mortais, mas isso é justamente a maior dor com a qual eles têm de conviver.

Percebe-se que há, na literatura contemporânea, um processo de humanização da figura do vampiro. Ao se assemelhar a um ser humano, ao ser dotado de uma beleza que seduz, o vampiro se torna uma figura carismática, mas, ainda assim, representa perigo.

O que se transforma no comportamento dos vampiros tradicional e do moderno nas obras de ficção, além dos traços físicos, é que, enquanto o primeiro suga o sangue das vítimas sem culpa e por prazer, o segundo se vê obrigado a fazê-lo e sofre muito com isso. Ambos têm a necessidade de sugar o sangue das vítimas, mas as formas como o fazem é que são diferentes.

Assim, pode-se afirmar que há diferentes modalidades do terror. Uma delas está presente nas histórias de fantasmas; a outra, nas histórias de vampiros. No primeiro caso, o medo do sobrenatural é exaltado, e dele as personagens fogem; já no segundo, há o medo de uma criatura que não é real, porém as vítimas, muitas vezes, não fogem dela, já que por ela são seduzidas e não resistem aos encantos que essa figura representa, sobretudo na literatura vampiresca moderna.

Anne Rice, sob influência desse novo protótipo de vampiros, modernizou, portanto, a figura dessa personagem da literatura universal, agregando, ao caráter de sedução por ele mantido, a beleza física e os sentimentos humanos. A autora criou vampiros, portanto, dotados de questionamentos filosóficos, com desejos próprios dos seres humanos. Em suas histórias, o simples ato de um vampiro beber o sangue de uma pessoa e, conseqüentemente, transformá-la em vampiro, não é um ato gratuito, mas dotado de análise, reflexões e sentimentos.

Isso é possível ser observado em *O vampiro Armand* quando, na história, Marius não queria transformar Armand em vampiro porque o amava e relutou muito, embora em vão, para não tirá-lo da mortalidade. Já Lestat tentava provar a si mesmo que não era um ser maligno, como ilustram os trechos a seguir, que mostram, respectivamente, a consciência pesada e a fragilidade de Lestat frente à sua condição existencial: “Por que desafiar a sorte? Eu não podia mais matar crianças, podia? (...). Minha consciência está me matando, não está?” (RICE, 1992, p. 23). O trecho abaixo mostra uma conversa entre Lestat e David, quando este tentava convencer aquele a não se tornar humano (RICE, 1992, p. 123):

- Corpo humano! Lestat, não pode se tornar humano simplesmente adquirindo um corpo humano! Você não era humano quando estava vivo! É um monstro desde que nasceu e sabe disso. Com que diabo pode se iludir desse modo?
- Se você não parar com isso, eu vou chorar!

Embora os vampiros da literatura de Anne Rice tenham traços humanos como a consciência, a reflexão, e tenham algumas inovações como o fato de serem imunes a

alho e refletirem-se no espelho, algumas de suas características são comuns aos vampiros que sempre foram narrados nas histórias de terror. Em suas obras, os vampiros também são criados por outros vampiros por meio da troca de sangue: o vampiro-criador suga o sangue até que a vítima esteja à beira da morte e, a seguir, dá-lhe seu próprio sangue para beber. Ocorre, então, a morte humana, e o corpo sem vida se converte em vampiro. Foi assim que Marius transformou Armand em vampiro, e Magnus também transformou Lestat, assim como ocorreu com todos os outros vampiros das obras de Anne Rice.

Outra característica humana que Anne Rice confere a seus personagens vampiros é que eles têm personalidades diferentes entre si. Não há a obrigação de todo vampiro ser mau, como os outros vampiros de histórias clássicas de terror. Alguns são cruéis, mas outros são bons e confiáveis, e até protegem os humanos contra os vampiros maus.

Marius, por amar Armand, sempre aparecia para salvá-lo de situações ameaçadoras e protegê-los de pessoas ruins, como um lorde inglês que tentou envenená-lo. O Mestre não era um vampiro maldoso, assim como Armand também não o era. Ambos não queriam destruir nações, matar pessoas, mas apenas viver o amor que sentiam um pelo outro. Armand só se tornou um integrante dos Filhos das Trevas pela descrença e pela revolta de achar que Marius havia sido destruído. Logo, porém, abandonou o grupo, reencontrou-se com Marius e fora viver longe de maldades, com seu Mestre, Benji e Sybelle.

Lestat vivia numa duplicidade de personalidade: cometia atos cruéis, porque necessitava de sangue e do dinheiro de suas vítimas, mas ao mesmo tempo, sentia-se mal quando percebia que havia feito algum mal a um mortal. O trecho abaixo mostra um diálogo entre o vampiro e David, em que o primeiro via um assassinato cometido em Miami, num momento de necessidade de sangue (RICE, 1999, p. 99):

Quanto à mulher de Miami, foi um erro terrível. Não devia ter acontecido... — parei de falar. E aqueles que tinham morrido em Londres naquela noite?

— Mas você tem prazer em matar — disse ele. — Você disse que era divertido.

A dor que senti foi tão intensa que senti vontade de ir embora. Mas tinha prometido ficar. (...).

— Desculpe-me. Não tive intenção de ser cruel — disse ele.

Percebe-se, com Armand e Lestat, que os vampiros de Anne Rice não seguem obrigatoriamente um padrão, mas oscilam entre a bondade, a maldade, e a consciência pesada após um erro.

Como já acima citado, a aparência dos vampiros das histórias de Anne Rice não é monstruosa. Ao contrário, eles são sempre belos, como é possível observar na descrição de Marius (RICE, 1998, p. 102):

O Mestre havia deixado cair o capuz, e seu cabelo compridíssimo tinha uma forma maravilhosa. Parecia o Cristo de novo na Última Ceia com um nariz fino e uma boca meiga e carnuda, o cabelo louro muito bem repartido ao meio, o volume avivado pela umidade da noite.

Lestat, como Armand, era dotado de grande beleza: “Cabelo louro caindo até os ombros, penetrantes olhos azuis, roupa extremamente elegante, um sorriso irresistível e um corpo bem-feito, com um metro e oitenta de altura que, a despeito dos seus duzentos anos de vida, parece o de um mortal de vinte anos.” (RICE, 1992, p. 46).

Os vampiros criados por Anne Rice convivem entre os humanos e não em castelos sombrios, em outros planos, como Drácula. Eles, inclusive, podem se fazer passar por humanos, em especial depois que se alimentam, quando perdem a palidez. À medida que envelhecem, tornam-se mais poderosos e, quando atingem certa idade, tornam-se imunes a objetos e situações que ferem ou matam os mais jovens, como o fogo e a exposição à luz do sol. Lestat também quis se matar, em certo momento da narrativa. Ele queria destruir seu corpo vampiresco e ter o corpo de um mortal. O resultado foram apenas algumas queimaduras, que foram sumindo ao longo do tempo.

Outra característica humana atribuída aos vampiros criados pela autora é a sexualidade. Na literatura de Anne Rice, os vampiros são seres sensuais e com a sexualidade bastante afluída, seduzindo suas vítimas e sendo seduzidos por elas, independentemente do sexo a que pertençam. A atração que existia entre Marius e Armand, por exemplo, não é uma simples manifestação de homossexualismo, mas se encaixa dentro de um panorama mais amplo criado pela autora, em que os vampiros não têm restrições a sexo, idade, raça ou parentesco ao se sentirem atraídos.

Da mesma forma, Lestat não tinha distinção entre os sexos, já que manteve relações afetivas e sexuais com Magnus, a garçõete e Gretchen, e dizia se sentir atraído

por David, por exemplo. O trecho a seguir confirma esta afirmação: “Eu sempre amei homens e mulheres, David” (RICE, 1992, p. 223).

Os vampiros de Anne Rice mostram o ser humano em sua essência, de acordo com seus instintos, e não por meio dos traços convencionais usados para estabelecer as relações entre seres humanos, dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade como normais, como a heterossexualidade, por exemplo. Esse aspecto constitui uma das grandes contribuições da autora para o desenvolvimento da atual perspectiva que se faz dos vampiros na literatura.

O público que consome a literatura vampiresca tem um saber instituído sobre os vampiros. Ao escolher uma obra deste tipo para ler, sabe-se o que se vai encontrar: o vampiro *flâneur*, a sedução característica desse tipo de personagem, o duelo entre a mortalidade e a imortalidade. Tudo isso faz parte do universo vampiresco desde a criação de *Drácula*, no entanto, a literatura de Anne Rice modernizou alguns traços desse protótipo.

Com um cenário composto pela arte, pela história e pela política do Renascimento italiano, e com vampiros mais semelhantes aos mortais em seus questionamentos e aprofundamento psicológico, Anne Rice modificou a literatura vampiresca, o que pode ter influenciado a produção dessa temática na produção literária do século XXI, como a saga *Crepúsculo* supracitada.

Ao invés de castelos sombrios, transformações à meia-noite, medo de alho e espelho, a literatura vampiresca de Anne Rice tem como panos de fundo locais existentes, como os palácios, as gôndolas e os bordeis da Veneza do século XV, por exemplo, e seus vampiros, como já aqui citado, não são monstros, de aspecto repulsivo ou amedrontador.

Isso permite afirmar que o terror, na literatura de Anne Rice, como foi possível observar em *O Vampiro Armand* e *A História do ladrão de corpos*, é diferente daquele manifestado no século XIX, em *Drácula*, por exemplo. Trata-se de um terror moderno, em que os vampiros são descritos e vivem de um modo semelhante à humanidade, ao invés de viverem afastados, sem sentimentos e questionamentos tais quais os dos mortais. Eles amam, sofrem, hesitam, sentem medo. Isso, no entanto, não lhes retira traços clássicos de todo vampiro criado nas histórias de terror, como a necessidade de sangue e a imortalidade.

O vampiro criado na literatura contemporânea é, ao mesmo tempo, romântico, sensível, brutal e animalesco. Essa nova caracterização da figura do vampiro está

relacionada aos comportamentos emos¹⁵ e darks¹⁶ dos jovens da contemporaneidade. Esse pode ser um dos fatores que levam o público, mais especificamente os jovens, a consumir tal tipo de obra.

Essas duas “tribos”, como são chamados os grupos como os emos e darks, com os quais muitos jovens se identificam, têm apreço por temáticas literárias e musicais que sejam noturnas, com algum tipo de sofrimento exposto, além de pessimismo e de sentimentos aflorados. A literatura moderna de terror, assim, encontra muitos leitores nesse ambiente. Os vampiros de Anne Rice, que são personagens com a sensibilidade aguçada, com dramas e sofrimentos demasiadamente aflorados, conquistam esse público, pela identificação que surge entre as personagens e os leitores.

Resgatando traços da cultura gótica, *O Vampiro Armand* e *A história do ladrão de corpos* reúnem leitores contemporâneos que apreciam essas características, mas são obras que não se restringem apenas a este tipo de público. Histórias sobre vampiros sempre tiveram espaço no mercado editorial brasileiro e a colocação de ambas as obras nas listas dos mais vendidos confirma que essa nova tipologia de literatura de terror também vem sendo aceita por uma grande diversidade de leitores.

Armand passou um período questionando o que queria ser: um mortal ou um vampiro; vagou angustiado, sofreu e amou, buscando respostas para perguntas que podem pertencer à humanidade: quem somos, por que sofremos, de onde viemos, por que temos que fazer escolhas?

Da mesma forma, *A História do ladrão de corpos* tem seu enredo centrado na hesitação de Lestat em voltar ou não a ser um mortal. No processo de decisão, ele refletiu, analisou tudo o que fez de mal às vítimas, ponderou sobre seus poderes sobrenaturais, que perderia, questionou o que era melhor: a imortalidade com seus poderes ou os prazeres mundanos dos mortais. Percebe-se que os vampiros de Anne Rice hesitam constantemente entre o “ser ou não ser”, implicado pela decisão entre a mortalidade ou a imortalidade.

O Vampiro Armand e *A História do ladrão de corpos* são duas obras que podem ser classificadas como pertencentes à configuração discursiva do terror pela descrição já

¹⁵ Abreviação de Emocore, gênero musical pertencente ao rock, tipicamente caracterizado pela musicalidade melódica e expressiva, e por vezes letras confessionais. (adaptado de www.wikipedia.org. Acesso em 04/03/2012, às 16h08).

¹⁶ Estilo de vida da subcultura gótica, associada diretamente à música e à moda, com maquiagem e penteados alternativos e uma certa bagagem filosófica e literária. A música se volta para temas que priorizam a decadência e o niilismo. (adaptado de www.wikipedia.org. Acesso em 04/03/2012, às 16h11).

aqui citada desse tipo de texto. Não existem, nas obras citadas, duas ordens que convivem, a real e a sobrenatural, como ocorre nos enredos da literatura fantástica. O que há é a ordem real da ficção, onde o elemento sobrenatural (os vampiros) é inserido e não há dúvida sobre essa existência.

Ainda que os vampiros de Anne Rice sejam semelhantes aos seres humanos em muitos aspectos, eles representam perigo, como já acima citado. Assim, por mais inovadora que seja a figura do vampiro criado pela autora, o medo do vampiro não deixou de ser manifestado na literatura vampiresca, ainda que tal personagem assuma novos tipos.

O medo é um aspecto crucial na literatura de terror. É, entre outros fatores, o que a define e caracteriza. É comum, nas obras de terror, que os seres da ordem real, na ficção, tenham medo do elemento sobrenatural ao qual presenciam. No entanto, em *O Vampiro Armand* e em *A História do ladrão de corpos*, o medo é manifestado de outras formas. Os únicos seres da ordem real, dentro do universo ficcional, que apareciam em *O Vampiro Armand* são Sybelle e Benji, os quais não tinham medo de Armand, pelo contrário, queriam se tornar vampiros também, além de David Talbot que, a princípio, tinha medo do vampiro, mas não o suficiente para ignorá-lo e perder a chance de escrever sua biografia.

Em *A História do ladrão de corpos*, os seres mortais que faziam parte do enredo eram David Talbot, que também participou desta história, James, que queria se apossar da sobrenaturalidade de Lestat, além da garçonete e de Gretchen. David não tinha medo de Lestat, ao contrário, era seu amigo. James também não se amodrontava diante do vampiro; o que queria era justamente sua característica essencial: a imortalidade. A garçonete não sabia que ele era um vampiro, e Gretchen não acreditava neste fato, o que fazia com que as duas também não tivessem medo de Lestat.

O medo, nesta obra, é configurado por várias formas, diferentes do tradicional nas obras de terror. Abaixo, alguns trechos onde é possível analisar os tipos de medo instaurados nas personagens de *O vampiro Armand*:

— Vá embora — retruquei. Não estava com raiva, apenas me achava no direito de querer que não lessem meus pensamentos e que deixassem minhas emoções em paz.

Com impressionante serenidade, ele me ignorou, depois falou:

— Sim, tenho medo de você, um pouco, mas também sou terrivelmente curioso.

— Ah, entendo, então isso desculpa o fato de você me ter seguido até aqui?

— Eu não o segui, Armand. Eu moro aqui.

(...)

— Todo mundo tem medo de você — replicou, calmamente.

Ele se colocara a poucos passos de mim, cruzando os braços displicentemente. — Sabe, é um estudo e tanto as histórias e os hábitos dos vampiros. (RICE, 1998, p. 6)

Neste excerto, Armand dialogava com David, o qual afirmou ter um pouco de medo do vampiro, mas esse medo não era intenso, causando repulsa, era apenas um estranhamento inicial por conversar com um vampiro. No entanto, embora David Talbot, Sybelle e Benji fossem os únicos seres mortais que apareceram na obra, fica claro, neste excerto, que os outros seres mortais, de maneira geral, tinham medo de Armand. Esse medo não é descrito em detalhes, como é comum nas obras de terror, mas é citado como existente. Eis abaixo outra forma de medo manifestada na obra:

De uma concha sustentada por anjos a água jorrava para dentro da banheira, o vapor subia dessa grande superfície e, no vapor, estava meu Mestre. Seu peito branco estava nu e os mamilos eram rosados.

Seu cabelo, afastado da testa lisa e reta, parecia ainda mais grosso, lindo e esplendorosamente louro do que antes.

Ele me chamou com um gesto.

Fiquei com medo. Ajoelhei na borda e enfiei a mão ali dentro. Com uma velocidade e uma graça espantosas, ele me pegou e me levou para dentro da piscina morna, empurrando-me até a água cobrir meus ombros e depois inclinando minha cabeça para trás. (RICE, 1998, p. 29).

Esse trecho mostra o momento em que Marius conduziu Armand ao seu palácio pela primeira vez, após comprá-lo como escravo. Armand sentiu medo do desconhecido, pois não sabia o que iria encontrar naquele local, tampouco conhecia Marius, mas é possível notar que o medo é menos intenso do que a descrição da beleza de Marius e do sentimento que ali começava a surgir entre ambos. Isso pode ser considerado um traço do terror manifestado diferentemente dos moldes clássicos do século XIX.

Em *A História do ladrão de corpos*, o medo também se configura nos seres sobrenaturais de maneira semelhante àquela sentida pelos seres da ordem real na narrativa: medo do desconhecido, da morte, da escolha. Os trechos abaixo mostram a tipologia do medo na obra (RICE, 1992, p. 78):

— O que foi? — perguntou David.
— Eu tenho medo de morrer — eu disse, balançando a cabeça enfaticamente. — Todas as minhas ilusões estão sendo destruídas.

Nesta conversa entre David e Lestat, o vampiro afirmou ao amigo ter medo da morte, um dos pontos que o fez ponderar sobre voltar a ser humano. No entanto, seu desejo de voltar a ser um mortal teve maior peso em sua decisão. Depois que Lestat aceitou a proposta de James, passou um período sentindo medo de que o ladrão não devolvesse seu corpo. Este tipo de medo representa o sentimento que os seres mortais têm diante do desconhecido e da necessidade de escolher uma opção que pode mudar muitos aspectos da vida.

Na literatura de terror, o medo não é manifestado apenas no enunciado, mas na enunciação. Assim, vemos que, nos enunciados, há descrições de lugares físicos, de situações vividas pelas personagens, enfim, não há somente termos que se centram em descrever o medo. No entanto, tal sensação é provocada no leitor por meio da enunciação, isto é, da relação entre o que se enuncia e a maneira como o texto é recebido pelo leitor.

Para que o texto seja recebido pelo leitor de maneira a provocar o efeito de sentido do medo e do erotismo, mais acentuado em *O vampiro Armand*, o enunciador se vale de recursos como a ordenação sintagmática, a escolha de palavras, a descrição dos cenários e o discurso em primeira pessoa, que dá ao enunciatário a ilusão de proximidade com o enunciador e com os fatos narrados, conforme já aqui discutido.

Dessa forma, as sensações acompanham o texto; este é construído de maneira gradativa, pois muitas sensações surgem nos sujeitos também dessa maneira. O medo é, por si só, uma sensação gradativa: primeiramente, surgem o suspense, a desconfiança, para que depois da certeza do insólito, o medo se instaure. Já o susto é uma sensação imediata, que pode vir acompanhada ou não do medo.

O trecho abaixo narra o momento em que Marius transformou Armand em vampiro. Nota-se que a ordenação dos sintagmas mostra a ordem gradativa dos acontecimentos, do momento em que Marius tenta tranquilizar Armand, passando pelo momento da mordida fatal, até a descrição das sensações que aquilo provocou no novo vampiro:

Ele franziu a boca. Uma terrível e assombrosa sensação de inexorabilidade me invadiu.

— Você agora vai morrer para estar comigo na vida eterna—murmurou ele em meu ouvido. — Em nenhum momento precisa ter medo. Mantereí seu coração a salvo em minhas mãos. Seus dentes cravaram-se profundamente em mim, cruelmente com a precisão de punhais gêmeos, e ouvi meu coração bater.

Meus intestinos mesmos se contraíram, e senti um nó no estômago. No entanto, um prazer selvagem percorreu todas minhas veias, um prazer dirigido aos ferimentos em meu pescoço. Eu sentia meu sangue correr para o Mestre, para sua sede e minha morte inevitável. Até minhas mãos estavam paralisadas, vibrando.

Na verdade, de repente, eu parecia ser apenas um mapa de circuito elétrico, todo aceso, como se o Mestre, com um ruído baixo, óbvio e cauteloso, bebesse o sangue de minha vida. O barulho de seu coração, lento, regular, um palpitar profundo e retumbante, enchia-me os ouvidos. (RICE, 1998, p. 149)

Além disso, a mistura dos termos, como “sangue”, “morte inevitável”, “prazer selvagem”, “cruelmente”, provocam a mistura de sensações: o medo e o erotismo. Em *A História do ladrão de corpos*, também há a construção do sentido de um prazer que mistura terror e sexo. Embora a obra tenha um caráter erótico menos acentuado do que *O vampiro Armand*, cita-se abaixo uma das poucas cenas de ato sexual narradas, que ocorre entre Lestat e Gretchen. Nela, Lestat sente o desejo de vampirizar a enfermeira, ao mesmo tempo em que sente atração física por ela (RICE, 1992, p. 259):

Eu queria seu sangue, sua carne. Gentilmente tirei a camisola de flanela que ela vestia. Gretchen estava deitada de costas, olhando para mim, os seios tão belos quanto todo o resto do corpo, os mamilos rijos e no centro auréolas pequenas e rosadas. A barriga era macia, os quadris largos. Beijeí a sombra da penugem entre as suas pernas que refletiam a luz que penetrava pela janela. Beijeí as coxas, separei as pernas dela com as mãos, expondo a carne quente e meu órgão estava rígido e pronto. Olhei para o lugar secreto, fechado e tímido, rosado entre a penugem macia. Uma excitação animalesca e quente percorreu meu corpo, enrijecendo ainda mais meu órgão. Era uma sensação tão urgente, que eu poderia tê-la forçado, mas não dessa vez.

A descrição minuciosa do ato, além da narração sequencial das ações constroem o sentido de terror e sexo, citado acima, muito comum nas histórias modernas de vampiros. Os cenários, nas obras analisadas, são ricos, descritos detalhadamente com seus veludos, cortinas de cetim. Tudo isso acentua o caráter da luxúria, ligada ao erotismo, expresso pela trama.

No entanto, quando há descrição de momentos ruins para Armand, como no início da obra, em que ele contou como era sua vida enquanto escravo, percebe-se uma

mudança de cenário e, portanto, do efeito de sentido provocado pelo texto: “A casa era tão infestada de vermes e insetos desprezíveis que parecia apenas uma concha em volta dele, frágil e quebradiça e com todas as sombras da mesma cor como uma floresta” (RICE, 1998, p. 21). Este excerto exemplifica o asco que Armand sentia pelos locais onde era obrigado a viver, mostrando que a descrição dos cenários exerce influência direta no efeito de sentido que a obra almeja suscitar no leitor.

Em *A História do ladrão de corpos*, as situações em que Lestat, desesperado, sentia necessidade de sangue, e ia procurá-lo pelas redondezas das cidades por onde passou, são narradas em locais sujos e perigosos (RICE, 1992, p. 211): “Eu não queria me contaminar com aquelas prostitutas do cais, mas não tinha outra solução. Naquele beco, entre ratos e o cheiro de suor e urina dos trabalhadores portuários, eu achei minha vítima”.

Nos três trechos abaixo, pode-se observar mais um traço característico da inovação que Anne Rice propôs à literatura vampiresca. Neles, Armand conversava com Marius e deixou claro, no primeiro, que sentia medo das lembranças do passado, questionando e sentindo como um ser humano mortal. Já no segundo excerto, Armand sentia medo do sentimento que nutria por Marius, e no terceiro trecho, Armand refletia sobre a solidão, mais um traço humano que compõe a figura dos vampiros de Anne Rice:

(1) Ele [Marius] me olhou, e sua boca operou o milagre do sorriso comum.

— Não corra atrás dessas recordações — disse ele. Falou isso como se estivéssemos conversando todo o tempo enquanto eu dormia.

— Não vá à igreja de Torcillo para encontrá-las. Não vá aos mosaicos de São Marcos. Quando chegar a hora, todas essas coisas nocivas voltarão.

— Tenho medo de lembrar — disse eu.

— Eu sei — respondeu ele.

— Como pode saber? -perguntei. — Guardo essa dor em meu coração. Ela é minha. — Senti muito por ter falado com tanta audácia, mas fosse qual fosse a minha culpa, a audácia era cada vez mais frequente. (RICE, 1998, p. 59)

(2) Então uma preocupação mais elevada e mais grave anulou o medo.

— Você não é absolutamente meu escravo, é? — murmurei.

— Sou — disse ele quase rindo de novo. — Sou, se você precisa saber.

— O que aconteceu, o que você fez, o que foi que...

Ele encostou o dedo em meus lábios.

— Você acha que sou igual aos outros homens? — perguntou.

— Não — respondi, mas o medo subiu na palavra e estrangulou a ferida.

Tentei me deter, mas, antes que conseguisse fazê-lo, abracei-o e tentei apertar o rosto contra seu pescoço. (RICE, 1998, p. 65)

(3) Na verdade, parece que a solidão substituía aquela velha sensação. Eu tinha medo de estar absolutamente só. Sentado ali, olhando para a nesga de Paraíso negro, para as poucas estrelas vagando acima das casas, senti como seria terrível perder simultaneamente o Mestre e a culpa, ser expulso para um lugar onde nada se desse ao trabalho de me amar ou de me condenar, estar perdido e vagando pelo mundo só tendo como companheiros aqueles humanos, aqueles rapazes e aquelas moças, o lorde inglês com seu punhal. (RICE, 1998, p. 77)

No trecho abaixo, é descrito o momento em que Armand tentou convencer Marius a lhe transformar em vampiro, por ter medo da morte, isto é, ele queria ser imortal para continuar vivendo o amor que sentia pelo seu Mestre. O amor foi o que fez Marius transformar Armand em vampiro, uma característica incomum aos vampiros tradicionais da literatura:

— Você consegue, Mestre? Consegue entender como o amor e somente o amor pode significar tanto e como o mundo todo deveria ser feito de amor? As próprias folhas de relva, a folhagem das árvores, os dedos dessa mão que o procuram? Amor, Mestre. Amor. E quem acreditará em coisas assim simples e imensas quando há credos e filosofias inteligentes e labirínticos de complexidade criada pelo homem e sempre sedutora? Amor. Escuto-o, vejo-o. Isso foi o delírio de uma mente febril, uma mente com medo da morte? (RICE, 1998, p. 143).

Convencido, Marius decidiu transformar Armand em vampiro. Armand sentia medo, mas percebe-se que a autora mescla momentos de terror com cenas onde o prazer sexual também está presente. Em outras palavras, o amor, a descrição do sexo são mais intensos nessa obra que o próprio medo que a configura como pertencente à literatura do terror.

Em *A História do ladrão de corpos*, o medo também é de caráter psicológico: os personagens sentem medo do que são, do que podem ser e causar. O exemplo a seguir mostra este medo que Lestat sentia de si mesmo. Nele, o vampiro refletia sobre a proposta de James, transparecendo o medo que tinha de trocar de corpos com o ladrão: “O sol estava chegando, o sol frio do inverno, da Inglaterra. Eu podia vê-lo e de repente senti medo do que poderia acontecer, caso aceitasse aquela troca (RICE, 1992, p. 65)”.

No próximo trecho, Lestat temia a morte, enquanto estava no hospital, mostrando que o medo desse vampiro era um sentimento como o de qualquer mortal: “Eu ia morrer. (...) E eu não queria morrer. Tenho medo, tanto medo”. (RICE, 1992, p. 227).

A mistura de terror e erotismo pode resultar, também, em um prazer masoquista. No capítulo 1 desta tese, foi explorada a ideia de que o leitor de obras de terror busca um tipo de prazer masoquista ao consumir esse tipo de literatura, pois ele tem a consciência de que o enredo lhe provocará medo, repúdio, mas mesmo assim lê a obra, sentindo a catarse, como consequência do ato da leitura. O prazer masoquista ao qual as duas obras analisadas fazem referência, no entanto, é diferente deste que suscita a catarse no leitor; é um tipo de prazer com conotação puramente sexual, em que dor e desejos se misturam concomitantemente. Como já aqui citado, no entanto, *O vampiro Armand* tem uma conotação sexual mais acentuada, com inúmeras e detalhadas descrições de cenas de sexo dos vampiros, entre eles e com os mortais.

O excerto abaixo mostra uma cena em que Marius agridiu Armand por este ter invadido seu quarto sem sua permissão:

Suas carícias em minha carne magoada eram insuportavelmente deliciosas. Eu não ousava levantar a cabeça. Apertei o rosto contra a colcha bordada e áspera, contra a figura do grande leão ali bordado, e engoli em seco e deixei as lágrimas rolares. Senti uma calma total; esse prazer me tirava todo o controle das pernas. Fechei os olhos, e seus lábios chegaram em minhas pernas. Ele beijou um dos ferimentos. Achei que eu fosse morrer. Eu iria para o céu, isso sim, algum outro céu mais alto e mais delicioso até do que esse céu veneziano. Embaixo de mim, minha virilha estava viva com uma força grata, desesperada e isolada. O sangue ardente escorreu pela equimose. Sua língua ligeiramente áspera tocou-a, lambeu-a, comprimiu-a, e o inevitável formigamento provocou um incêndio dentro de meus olhos fechados, um incêndio violento do outro lado de um horizonte mítico na escuridão de minha mente cega. Lá foi ele para a próxima equimose, e vieram os fios de sangue e a lambida de sua língua, e a dor terrível se foi e nada mais havia senão um doce latejar. E quando ele passou à próxima, pensei: não consigo suportar isso, simplesmente vou morrer.

Ele andava rápido, de equimose em equimose, depositando seu beijo mágico e sua lambidela, e eu estremecia todo e gemia. (RICE, 1998, p. 44)

Percebe-se que a mistura das sensações de medo e de prazer, configurando o erotismo, são mais uma característica das obras de terror moderno. Assim, os trechos citados acima mostram que o medo, na obra de Anne Rice, é manifestado de forma diferente das outras obras da configuração discursiva do terror. Não se trata de um

sentimento de pavor, em que seres da ordem real, dentro do universo ficcional, temem as personagens do sobrenatural, mas um tipo de medo sentido pelos próprios vampiros em face ao desconhecido, ao sentimento que não se podia explicar, a um questionamento que lhes atordoava, enfim, um medo mais humano que sobrenatural.

O trecho abaixo descreve o ato sexual entre Lestat e a garçonete, quando o vampiro já havia trocado de corpo com o ladrão:

Virei o rosto dela para mim e beijei a boca pequena e molhada, sentindo os dentes atrás dos lábios finos. Ela abriu a boca para minha língua. Isso era bom (...), Mas então minha mente disparou para o sangue. Beba o sangue dela.

Onde estava a intensidade pulsante de se aproximar da vítima, um pouco antes dos meus dentes se cravarem na pele e o sangue esguichar na minha língua?

Não, não vai ser fácil nem tão gratificante. Vai ser entre as pernas e dessa vez, mais como um intenso tremor, mas um senhor tremor, tenho de admitir.

Porém, a simples ideia do sangue acendeu meu desejo e eu a empurrei sem cerimônia, fazendo-a deitar de costas na cama. (...) (RICE, 1992, p. 206).

Isso, no entanto, não é suficiente para desclassificar as obras como pertencentes à configuração discursiva do terror. Além de serem classificadas, pelas revistas onde são publicadas as listas dos mais vendidos (como a *Veja*) e pelos sites em que são vendidas, como pertencentes ao gênero¹⁷ terror, há elementos que são responsáveis por classificá-las nessa configuração discursiva.

No capítulo 1 desta tese, afirmou-se, segundo Bordini (1987, p. 21), que a literatura fantástica “é um afloramento do reprimido, que realiza desejos recalçados”. A sexualidade é, muitas vezes, um assunto reprimido na sociedade; sendo assim, o terreno da literatura fantástica, em que se encontra o terror, é um local fértil para o afloramento desses desejos recalçados, sendo um deles o desejo sexual.

O erotismo, então, encontra espaço dentro das obras que seguem a linha do terror, pois o terror, por si, já é uma configuração discursiva que comporta o reprimido, que abraça a necessidade de subversão, de quebra de rotina e de regras.

Anne Rice compôs obras na linha do terror misturado ao erotismo, que contêm um equilíbrio entre elementos góticos, dos quais se originou a literatura do terror, e

¹⁷ É importante dizer que revistas e sites populares agrupam livros e filmes de acordo com o gênero ao qual pertencem; no entanto, para este trabalho, o terror não constitui um gênero, como já explicado no capítulo 1 desta tese.

modernos. Esses elementos são as figuras que concretizam discursivamente o tema que o terror configura.

Os elementos góticos estão presentes em *O Vampiro Armand*, pela época em que se passou a narrativa, já que *A História do ladrão de corpos* é uma narrativa mais moderna. Assim, pode-se afirmar que esses elementos se constituem no local onde se passa a narrativa de *O vampiro Armand* (palácios na Veneza do século XV), a predileção pelas cores preto e vermelho, a presença das sombras, os ambientes muitas vezes hostis, as vestimentas das personagens – sempre capas de veludo. Os trechos abaixo comprovam estas afirmações:

(4) Quando cruzava a praça de São Marcos naquela suave claridade púrpura do anoitecer, todos se viravam para vê-lo passar.

O vermelho era sua marca de orgulho, veludo vermelho — uma capa esvoaçante e um gibão magnificamente bordado, e por baixo uma túnica de seda dourada, tão popular naqueles tempos. (RICE, 1998, p. 9).

(5) Todos tinham olhos delineados de preto e sombreados de púrpura, com cílios revirados e endurecidos para conferir à sua expressão um alheamento sinistro e insondável. (RICE, 1998, p. 73).

(6) Em poucos minutos, eu estava completamente vestido para a noite fria de inverno. Ele me pôs uma capa preta nos ombros e me deu luvas forradas de pele e me pôs um gorro de veludo preto na cabeça. Os sapatos que ele escolheu eram botas de couro preto, que antes ele não queria que eu usasse. (RICE, 1998, p. 94).

(7) A casa era tão infestada de vermes e insetos desprezíveis que parecia apenas uma concha em volta dele, frágil e quebradiça e com todas as sombras da mesma cor como uma floresta... (RICE, 1998, p. 21).

Percebe-se que o terror, neste caso, aparece nas descrições, nos termos utilizados, já que é atenuado no percurso narrativo. Sendo o medo, nas obras de Anne Rice, um fator que se alia ao erotismo, é possível afirmar que há dois efeitos de sentido que suscitam do texto; assim, as descrições ricas em detalhes, o uso de cores, de símbolos, as palavras utilizadas, provocam sensações no leitor. Em outras palavras, nas duas obras, mais que um percurso narrativo do medo, há um jogo de palavras importante na produção do sentido, não só do medo, mas do erótico.

Já os elementos modernos, que conferem aos enredos a inovação da literatura vampiresca de Anne Rice, são, como já aqui citado, essa nova proposta de vampiros que a autora sugere: bonitos, sedutores, que se expõem à luz, não têm medo de alho ou espelho, amam, sentem medo e sofrem: “Um rosto de garoto, maçãs do rosto, boca, olhos, sim, e uma farta cabeleira de um tom acobreado. Meu Deus, era eu... aquilo não era uma tela e sim um espelho. Eu era esse Amadeo”. (RICE, 1998, p. 38). Outra inovação na forma de compor o vampiro moderno é a conotação religiosa que ele tem, como mostra o seguinte trecho de *A história do ladrão de corpos*, em que Lestat rezou num momento de aflição, atitude muito frequente em sua vida (RICE, 1992, p. 35):

Bom Deus, ajude-me. Onde estão os santos anônimos? Onde estão os anjos com suas asas de penas que me levarão para o inferno? Quando eles chegam, serão a última coisa bela que conseguiremos ver? Quando descemos para o lago de fogo, podemos ainda vê-los voando para o céu? Podemos esperar um último olhar para suas trombetas douradas e os rostos voltados para cima, refletindo a radiante face de Deus?

Nas duas obras analisadas, como não há seres da ordem real, na ficção, com medo do sobrenatural, o efeito de sentido do terror é sentido mais pelo leitor do que pelas próprias personagens. Os vampiros sentem medo, o que é mais uma característica inovadora da literatura de Anne Rice, mas, como já acima citado, é um tipo de medo semelhante ao do ser humano, causado pelos conflitos internos.

No entanto, embora esse medo sentido pelos vampiros seja resultante dos seus conflitos internos, assim como os seres humanos, alguns questionamentos e algumas situações de medo são típicos de um elemento sobrenatural. Ora, um ser humano não consegue escolher entre a mortalidade ou a imortalidade, nem sente medo da sensação de voar, como mostra o excerto abaixo, em *O Vampiro Armand*:

— Comecei a lhe mostrar umas coisas, sem nenhum plano. Eu queria que essa noite você visse os perigos desse poder de voar, que podemos com muita facilidade nos transportar para outros lugares, e que essa sensação de entrar e sair com tanta facilidade é uma ilusão da qual precisamos ter consciência. Mas olhe como saiu tudo diferente.

Não respondi.

— Eu queria que você ficasse com um pouco de medo — ele disse.

— Mestre — falei, enxugando o nariz com o dorso da mão —, pode deixar que ficarei com medo direitinho quando chegar a hora. (...) (RICE, 1998, p. 191).

Da mesma forma, a hesitação de Lestat em aceitar ou não a troca de corpos com James, isto é, a dúvida entre a mortalidade ou a imortalidade, tem um caráter real e outro sobrenatural. O primeiro se constroi no fato de que hesitar, refletir, duvidar são atitudes do ser humano real, que foram tranpostas nessa nova configuração do vampiro; já o segundo caráter é o que caracteriza a obra como pertencente à literatura fantástica, neste caso, à configuração discursiva do terror, pois somente um ser sobrenatural consegue escolher entre ser mortal ou imortal.

Tal constatação faz com que as duas obras analisadas sejam consideradas obras de terror, pois além de não haver, no enredo, a convivência de duas ordens, mas sim o elemento sobrenatural inserido na ordem real, o efeito de sentido do terror, ou seja, o medo, é sentido pelo leitor por meio de elementos já aqui citados, como as palavras escolhidas (vermelho, sangue, vampiro, sombrio, entre outras), os ambientes descritos e a descrição dos vampiros que, mesmo sendo bonitos e sedutores, representam perigo, pois, apesar de terem traços humanos, ainda se alimentam de sangue dos mortais. A atmosfera do medo criada pelo enredo envolve o leitor no clima sombrio das histórias de terror, mesmo sendo uma obra inovadora em relação à tradição vampiresca clássica.

Pode-se dizer que a principal oposição de base que sustenta os textos de *O Vampiro Armand* e *A História do ladrão de corpos* é mortalidade vs. imortalidade. É em torno dela que as obras se desenvolvem, já que a imortalidade caracteriza os vampiros e a mortalidade caracteriza os mortais, e tanto Armand quanto Lestat passaram um grande período da narrativa hesitando entre serem mortais ou imortais.

Nessa possibilidade de escolha entre a mortalidade e a imortalidade, repousa o sobrenatural, já que não é possível, na ordem real, que se escolha entre uma ou outra condição. Isso auxilia na caracterização da obra enquanto pertencente ao terror, pois a oposição de base que a sustenta é essencialmente sobrenatural, isto é, a narrativa vai se desenrolar ao redor de uma questão que compete a algo que não se encaixa na ordem real, o que é característico das obras de terror.

Em *O vampiro Armand* e *A História do ladrão de corpos*, percebe-se que os vampiros se situam no eixo dos contrários, isto é, a existência deles se encontra numa condição que oscila entre a não-morte e a não-vida. Marius, Armand e os outros vampiros de *O Vampiro Armand* e Lestat, de *A História do ladrão de corpos*, tornaram-se criaturas imortais; assim, eles passaram a negar a morte e, ao mesmo tempo, negar a vida, já que a vida que eles levavam não era igual à dos seres mortais comuns. Nesse

eixo, encontra-se a imortalidade, que caracteriza os vampiros, personagens principais das obras.

Percebe-se que o vampiro é um ser sobrenatural diferente do fantasma. O vampiro nega a vida, pois não vive como um mortal, mas nega, também, a morte, já que ele vive no meio dos mortais, mas é imortal. Já o fantasma vive no eixo contraditório, numa condição de vida vs. não-vida, isto é, sua condição de existência não lhe permite ter uma vida em que possa transitar entre os mortais normalmente, como fazem os vampiros, disfarçados, mas ao mesmo tempo ele consegue aparecer, comunicar-se com alguns seres da ordem real.

É importante ressaltar que Lestat, quando decidiu realizar a troca de corpos com James, passou a atuar no eixo complementar, isto é, da vida vs. não-morte. Enquanto em *O Vampiro Armand*, a imortalidade é considerada eufórica, já que é a instância de existência buscada pelos vampiros, e a mortalidade é disfórica, em *A História do ladrão de corpos*, houve dois momentos. Primeiramente, Lestat considerou a mortalidade eufórica, por isso quis se tornar um ser humano. O trecho abaixo mostra que o vampiro julgou positiva a experiência que realizara (RICE, 1992, p. 261):

Assim que saí da casa para a luz gloriosa do dia, compreendi que aquela experiência valia todas as dificuldades e toda a dor. E nenhum resfriado mortal com seus sintomas debilitantes me impediria de desfrutar o sol da manhã.

No entanto, Lestat mudou de opinião, depois que alguns fatos começaram a ocorrer, como o resfriado se tornar uma pneumonia, a mágoa que provocou na garçoneira, as necessidades fisiológicas dos mortais, etc. Dessa forma, o vampiro passou a disforizar a mortalidade, como mostram os excertos abaixo:

(1) Aquelas necessidades físicas revoltantes nunca acabavam? Que diabo era a mortalidade? Evacuar, urinar, comer e o ciclo se repetia! Será que ver o sol vale isto? Não bastava estar morrendo. Eu precisava urinar (RICE 1992,p. 291).

(2) A casa me pareceu gelada, comparada ao hotel. Virei a cabeça para a lareira apagada e tentei acender com a força da minha mente. Então eu ri, lembrando que ainda não era Lestat, mas que James ia chegar logo.

— Mojo, não aguento este corpo nem mais um segundo — murmurei. (RICE, 1992, p. 274).

O vampiro é um morto-vivo, e a oposição vida vs. morte é o que determina que ele se situe no eixo contrário, ao negar ambas as instâncias. Ele não existe numa condição de vida, já que não vive de acordo com os seres reais, mas também não tem a experiência da morte, já que é imortal. No entanto, cada uma dessas instâncias produz um efeito de sentido nos textos analisados, já que em *A história do ladrão de corpos* há uma mudança de eixos, que constitui todo o enredo.

Em *O Vampiro Armand*, a personagem principal era um ser mortal, que se transformou em um ser imortal. Assumindo a imortalidade, Armand passou a se situar no eixo não-morte vs. não-vida. Essa mudança de condição de existência do vampiro é o que constitui toda sua hesitação e, todo seu sofrimento, os quais compõem a caracterização de Armand como um ser sensível, que não quer fazer mal a ninguém, desejando apenas viver o amor com seu Mestre.

Como já acima citado, embora os vampiros de Anne Rice sejam seres bondosos, eles precisam de sangue humano para viver. Essa necessidade de tais aspectos vitais faz com que eles sofram, mas é o que os caracteriza como seres que têm traços da morte. A dúvida de Armand entre continuar um ser mortal ou se tornar um ser imortal, transformação principal da narrativa, compõe todo o enredo da obra, que se caracteriza por focalizar o amor entre Armand e Marius, sentimento que motivou a transformação.

Já em *A história do ladrão de corpos*, há uma mudança de condição. Enquanto Armand, por amor, decidiu se tornar um ser imortal e assumiu tal condição, oscilando entre a negação da vida e da morte, Lestat, que já era imortal, quis voltar a experimentar a vida humana, passando a se situar no eixo da vida vs. não-morte. Essa troca de instâncias é o que sustenta a obra, que se centra nessa transformação.

A diferença entre ambas as obras é que, em *O Vampiro Armand*, o que motivou a transformação foi o amor, um sentimento que justificou que Armand se situasse definitivamente na imortalidade. Além disso, a dúvida entre realizar ou não a transformação se constituiu como sustentação temática da obra, que se centrou em narrar a história de amor entre os vampiros. Em *A história do ladrão de corpos*, a mudança dos eixos em que Lestat se situa é o que confere à obra a sustentação temática que a compõe, pois a narrativa consiste em textualizar as experiências vividas pelo vampiro, que compara as sensações de um ser real e as de um ser sobrenatural.

Em *O Vampiro Armand*, o sentimento moveu a transformação; em *A história do ladrão de corpos*, a necessidade da experimentação foi o que moveu a transformação.

Assim, os eixos nos quais as narrativas se situam são a base na qual os enredos se compõem.

Considera-se, assim, que há diferentes variantes dos textos de terror, com diferentes características, no entanto, a presença do elemento insólito, a oposição de base sustentada na sobrenaturalidade são semelhanças que fazem com que as diferentes obras aqui analisadas, entre diversas outras que circulam no mercado editorial brasileiro, tenham seus discursos configurados dentro de uma mesma linha: a do terror.

Em *O Vampiro Armand*, a partir do momento em que Armand decidiu ser imortal, ele teve que manipular Marius a lhe transformar em vampiro. A princípio, Marius não queria fazê-lo, mas diante de Armand estar à beira da morte por conta do envenenamento provocado pelo lorde inglês, o Mestre acabou cedendo ao pedido de Armand, como mostra o trecho abaixo (RICE, 1998, p. 146):

— Sinto muito que você vá — disse eu. Virei a cabeça para o outro lado, deitando-a no linho fresco do travesseiro. — Você me deixaria agora, amado mestre? Eu preferiria a companhia de um padre e de minha velha enfermeira se você não a tiver mandado para casa.

Eu o amei de todo o coração, mas não desejo morrer em sua companhia superior. Através de uma névoa, vi seu vulto aproximando-se de mim. Senti suas mãos segurarem meu rosto e virá-lo para ele.

Vi o brilho de seus olhos azuis, chamas gélidas, indistintas porém ardendo ferozmente.

— Muito bem, meu lindo. Este é o momento. Quer vir comigo e ser como eu? — Sua voz era rica e tranquilizadora, embora cheia de dor.

— Sim, eternamente seu.

Esse trecho narra o diálogo entre Marius e Armand, onde este tentava persuadir aquele a transformá-lo em vampiro. Percebe-se que, até aquele momento, Armand tentou persuadir Marius com palavras, mas Marius não consentiu. Foi apenas no momento em que ele viu Armand prestes a morrer que aceitou o pedido de seu amado. Marius, portanto, foi manipulado por meio da intimidação, pois tinha medo de que Armand morresse e, assim, ficaria sem seu aprendiz que tanto amava.

Não se pode deixar de considerar, no entanto, que a sedução também é uma forma de manipulação recorrente nesta obra, pois o momento em que Armand conseguiu persuadir Marius a lhe transformar em vampiro, como mostra o excerto acima, tem uma conotação de ternura embutida. Ao dizer que queria ser eternamente

pertencente a Marius, Armand conferiu a seu mestre o querer-fazer, além do dever-fazer, já instituído pela intimidação.

Percebe-se que a transformação da narrativa foi feita movida pelo sentimento acima citado, que definiu e caracterizou a oposição de base da obra. O amor entre Marius e Armand foi fundamental para a decisão do Mestre em vampirizar seu aprendiz. Isso caracteriza a manipulação por sedução. Até mesmo o medo, que também contribuiu para a manipulação do sujeito agente da narrativa, por meio da intimidação, está relacionado ao afeto, pois Marius tinha medo de perder o amor de Armand.

Já em *A História do ladrão de corpos*, a transformação da narrativa consiste na troca de corpos entre Lestat e James, em que o segundo manipulou o primeiro a realizar a ação. James manipulou Lestat por meio da tentação, já que oferecia, em troca de seu corpo, a sensação de ser humano novamente, como mostra o excerto abaixo (RICE, 1992, p. 147):

- Arrisque, Lestat! Aja rapidamente. Agora. E por favor, lembre-se, se me fizer algum mal, estará jogando fora essa oportunidade para sempre. Sou a única chave para esta experiência. Faça uso de mim ou nunca mais vai saber o que é ser humano (...). Nunca vai saber como é caminhar sob o sol, saborear uma refeição verdadeira, fazer amor com uma mulher ou com um homem.

Disposto a persuadir Lestat a não realizar a troca, David tentou manipular Lestat por meio da intimidação, amedrontando Lestat em relação ao que James poderia fazer com seu corpo e ressaltando a possibilidade de James não devolvê-lo. No entanto, a atitude de David foi em vão, pois Lestat aceitou o contrato com o ladrão de corpos.

É claro que, nas obras de terror, a manipulação que impediria a ação é banida pelos sujeitos, pois caso eles não arriscassem a transformar suas condições de existência, o enredo do terror não se constituiria.

Em *A história do ladrão de corpos*, o que motivou a manipulação foi o desejo instaurado na oposição de base que sustenta o texto, já que Lestat queria muito experimentar a mortalidade. Diferentemente de *O Vampiro Armand*, em que sentimentos e sensações (amor e medo) manipularam o sujeito, em *A história do ladrão de corpos*, o que levou o sujeito a manipular o outro sujeito da narrativa foi uma troca, cujo prêmio resultante do contrato seria a possibilidade de Lestat experimentar a mortalidade novamente.

Assim, pode-se dizer que os motivos que levaram Marius a vampirizar Armand e Lestat a aceitar a troca de corpos com James são distintos, porque os eixos de base

fundamental nos quais as personagens principais das obras estão situadas também são distintos. Enquanto Armand queria viver o amor, eternizado pela imortalidade, Lestat queria experimentar, mas sem a certeza de que isso seria eterno, a vivência na mortalidade.

Essa diferença de desejos e certezas entre os dois vampiros, no entanto, não confere às obras focos diferentes. Em *O Vampiro Armand* e *A história do ladrão de corpos*, o foco das narrativas é passional, já que o que moveu a transformação dos sujeitos foi a paixão, pois ambos desejavam algo. Mesmo que, em *A história do ladrão de corpos*, haja mais aventura, já que Lestat passou a experimentar diversas situações nunca vividas por ele, pode-se dizer que ambas as obras têm um foco passional, conferido pelo sofrimento e pela a hesitação que Lestat e Armand sentiam diante de uma possibilidade de transformação em suas vidas. Assim, manipulados pelo desejo de se tornarem diferentes do que eram, eles resolveram aceitar a ação vinda de outrem.

O nível narrativo proposto pela semiótica greimasiana analisa, no texto, os estados de transformação entre sujeitos. Nas obras aqui analisadas, o que há é literalmente uma transformação de um mortal (estado inicial de Armand) em um imortal (estado final de Armand), e o inverso em relação a Lestat, narrativizando a oposição de base que sustenta o texto. Armand queria entrar em conjunção com a imortalidade e, conseqüentemente, em disjunção com a mortalidade. Já Lestat queria entrar em conjunção com a mortalidade e em disjunção com a imortalidade.

Nota-se que a dúvida entre a mortalidade e a imortalidade sustenta toda a obra. No início, Armand tinha dúvida se queria ser imortal; em relação a esse questionamento, ele sofreu, hesitou. A partir do momento em que ele decidiu entrar em conjunção com a imortalidade, ele passou a procurar meios de persuadir Marius a lhe transformar em um ser imortal. Isto é, todo o enredo se controla a partir dessa dupla articulação, o que, entre outros fatores, confere à obra o caráter sobrenatural.

Mesmo que a imortalidade, em *A História do ladrão de corpos*, a princípio tenha sido considerada disfórica, Lestat mudou de opinião, e passou a euforizar essa condição de existência. Assim, pode-se afirmar que a imortalidade, nas obras de terror moderno, em que o vampiro figurativiza essa nova forma de concepção textual, confere um efeito de sentido em que a sobrenaturalidade é positiva, aproximando texto e leitor num ato de leitura em que o terror psicológico ganha forma no universo editorial.

Enquanto fantasmas, nas histórias de terror, manipulam os actantes por meio da intimidação, já que causam apenas medo, os vampiros manipulam por meio da

intimidação e da sedução, já que causam medo, mas seduzem ao mesmo tempo. A manipulação por meio da intimidação e da sedução, ao mesmo tempo, confere ao vampiro a mistura de terror e erotismo, tão característica desta personagem.

Nesse eixo da mortalidade e da imortalidade, em que se sustenta a obra, o percurso narrativo se consolida. A narrativa de *O Vampiro Armand* é composta pela biografia de Armand, desde quando ele era escravo, no século XV, passando por seu resgate, até chegar ao século XIX, quando decidiu contar sua história ao jornalista David Talbot. Inseridos nesse percurso narrativo principal, há programas narrativos diversos, como a narração do aprendizado sexual que Armand teve nos bordéis de Veneza, a descrição das cenas de amor entre Armand e Marius, os encontros de Armand com os amigos Benji e Sybelle, entre outros momentos.

O mesmo ocorre com *A História do ladrão de corpos*, em que o percurso narrativo é, como já citado, a transformação de Lestat em um ser mortal e a sua volta à imortalidade. Neste percurso, há programas narrativos inseridos, que conferem à obra outros efeitos de sentido, como o erotismo, por exemplo, em que as descrições das cenas de sexo, embora menos frequentes e menos detalhadas do que em *O Vampiro Armand*, compõem essa característica do terror moderno, em que terror e prazer sexual se misturam.

Assim, enquanto, em histórias de terror que visam a instaurar somente o medo no leitor, o percurso narrativo conta com programas narrativos que descrevem os cenários de terror, ordenam os sintagmas a fim de provocar o medo, as histórias de vampiro contam com programas narrativos em que a sexualidade é aflorada.

Assim, além das descrições dos momentos de medo, de hesitação, de sofrimento dos vampiros, há, sobretudo em *O Vampiro Armand*, as inúmeras descrições dos momentos de relações sexuais, de declarações amorosas entre eles. Esses programas narrativos conferem à obra o caráter erótico que ela mantém, ao mesmo tempo em que o percurso narrativo principal do medo dá às obras a essência de terror que elas expressam.

Marius, em *O Vampiro Armand*, é o destinador-manipulador na obra, já Armand é o destinador-julgador, que interpretou veridictoriamente os estados resultantes do fazer do destinador-manipulador como segredo, isto é, Armand confiava em Marius e, por isso, quis estabelecer um contrato fiduciário com seu Mestre, o qual aceitou. Dessa forma, Marius transformou Armand em um ser que não parecia, mas era um vampiro.

Em *A história do ladrão de corpos*, James é o destinador-manipulador, e Lestat é o destinador-julgador. Foi instaurado, entre os sujeitos, um contrato fiduciário estabelecendo a mortalidade a Lestat, em troca de seu corpo imortal mais dez milhões de dólares a James. Lestat aceitou o contrato, julgando o fazer do sujeito como verdadeiro, pois por mais que temesse que James fosse fugir e descumprir o trato, arriscou que o ladrão cumpriria sua parte.

Como já citado no capítulo 2 desta tese, os contratos, em diferentes narrativas, agem na relação de troca: realiza-se uma ação em troca de um bem material ou imaterial. No terror, é mais comum haver contratos em que a sanção é cognitiva, isto é, o ganho é imaterial, pois o anti-sujeito sobrenatural surge para perturbar o sujeito real. Os contratos, nas narrativas de terror, geralmente ocorrem entre um ser da ordem real, na narrativa, e um ser da ordem sobrenatural, em que este concede a paz àquele, caso seja realizada a ação por ele almejada.

No entanto, em *O vampiro Armand*, há um contrato entre dois seres da ordem sobrenatural, Marius e Armand, que se estabelece na transformação de Armand em um ser imortal. O contrato principal do enredo ocorreu entre Marius e Armand, quando o Mestre transformou seu protegido em vampiro a fim de que eles pudessem ficar juntos. Isso ocorre porque se trata de uma obra de terror moderno, com caráter erótico, em que os vampiros são belos, pensam, sentem e agem como os seres humanos, muitas vezes.

Assim, compreende-se que o contrato entre os sujeitos deveria ter algo sentimental envolvido. Se a dúvida entre a mortalidade ou a imortalidade de Armand é o que sustenta a obra, e a imortalidade (escolha final de Armand) representa que ele e seu Mestre ficariam juntos pela eternidade, então se torna claro que o contrato ocorra entre os seres da ordem sobrenatural, tendo como recompensa o amor que eles poderiam viver.

Em outras palavras, com esse contrato, e com a conseqüente imortalidade de Armand, o que os dois vampiros ganharam foi a possibilidade de ficarem juntos e viverem o amor que sentiam um pelo outro eternamente. Esse ganho imaterial não é comum em obras tradicionais de terror, mas torna-se compreensível que esteja presente em *O vampiro Armand*, pois esta se trata de uma obra de terror moderno, com conotação erótica, na qual os vampiros têm sentimentos iguais aos dos mortais, como o amor.

Em *A História do ladrão de corpos*, o contrato também se dá entre dois seres da ordem sobrenatural, James e Lestat, que desejavam a troca de corpos e,

consequentemente, das condições de existência. No entanto, na obra, os ganhos são materiais e imateriais, já que, além de uma nova condição de existência, James ganharia dez milhões de dólares.

Enquanto em *O Vampiro Armand* o amor era o que se ganhava em troca da ação, em *A História do ladrão de corpos*, o dinheiro também ganha espaço nesta relação. A literatura moderna de terror, de caráter psicológico, aproxima a sobrenaturalidade à realidade ficcional, em que os seres insólitos têm muitas características dos seres reais no universo narrativo, como já aqui discutido. Assim, o amor é um sentimento humano, assim como a cobiça e a luxúria são paixões mundanas, que constituem o universo do ser humano real.

Dessa forma, os ganhos materiais, estabelecidos no contrato entre os sujeitos da narrativa, conotam esse caráter humano aos seres da ordem sobrenatural, assim como sentimentos como o amor também desempenham o mesmo papel.

Por esse contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso. Dessa forma, analisando a hesitação de Armand e compreendendo que sua imortalidade possibilitaria que os vampiros vivessem o amor, sobretudo físico, que mantinham um pelo outro, o leitor interpreta que *O vampiro Armand* é uma obra de terror que mantém uma conotação afetiva e erótica. E para que isso ocorra, o enunciador constrói todo um dispositivo veridictório e deixa marcas no discurso que devem ser analisadas pelo enunciatário.

O estatuto veridictório do segredo, instaurado em *O vampiro Armand*, é uma forma inovadora de apresentar os vampiros da literatura do século XX, quando as *Crônicas Vampirescas* foram escritas, pois os vampiros expostos pela literatura do século XIX, por exemplo, pareciam e eram vampiros, pois suas feições eram monstruosas (parecer) e eles eram de fato seres bebedores de sangue humano (ser). Já Armand e os outros seres imortais das obras de Anne Rice não parecem vampiros, pois são bonitos e sedutores, mas os são.

Marius, manipulado por Armand, tinha a competência modal do poder-fazer. Embora não quisesse, Marius devia fazer, portanto provocou a transformação da narrativa (da mortalidade para a imortalidade de Armand), isto é, realizou a performance, e a sanção ocorrida na narrativa foi cognitiva, pois o ganho do destinador-julgador foi algo imaterial (a imortalidade).

Tanto o discurso de *O Vampiro Armand* quanto o discurso de *A história do ladrão de corpos* são enunciados em primeira pessoa do singular, como acontece nos

outros enredos das *Crônicas Vampirescas*, as quais narram a biografia dos vampiros que dão nome às obras. Como já aqui citado, a enunciação em primeira pessoa proporciona uma ilusão de proximidade entre o enunciador e o enunciatário, provocando uma perturbação no leitor.

As histórias discursivizadas em primeira pessoa fornecem ao enunciatário a ilusão do diálogo com seu enunciador. Dessa forma, o vampiro deixa de ser um monstro e passa a ser um objeto de identificação, com sua vida interior acessível ao leitor, ainda que dentro do universo ficcional. Ao ser discursivizado por debreagem enunciativa, o texto ganha um aspecto mais subjetivo, em que o enunciador explicita seus questionamentos e conflitos internos de forma mais particular e íntima do que se o texto fosse enunciado em terceira pessoa do singular. Isso faz com que o enunciatário se envolva mais facilmente com o universo narrado, entregando-se à atmosfera do medo.

O trecho abaixo mostra um momento em que Armand estava muito angustiado. A descrição desse sentimento, quando narrada em primeira pessoa do singular, favorece a ilusão de proximidade entre o enunciador e o enunciatário, como se ambos conversassem, sem a “intromissão” de uma terceira pessoa contando os fatos. A própria personagem que viveu aquilo consegue, melhor que todos, expressar o que sentia (RICE, 1998, p. 138).

Eu estava profundamente angustiado, profundamente. Na verdade, estava tão triste que não conseguia articular palavras de protesto. Na verdade, eu entendia que nenhum protesto que eu pudesse fazer era relevante, e então um dos padres me deu a mão.

Da mesma forma, a ilusão de proximidade entre enunciador e enunciatário em *A história do ladrão de corpos* é proporcionada pela narração em primeira pessoa, como é possível observar no trecho abaixo (RICE, 1992, p. 225):

— Oh, Deus me ajude — eu disse em voz alta. Comecei a tossir com pontadas terríveis no peito. — Eu sabia — murmurei. — Eu sabia. — Que tolo eu fui, que grande e extraordinário tolo.

Seu vagabundo miserável — pensei — seu desprezível ladrão de corpos, não vai sair bem disso, maldito! Como ousa fazer isso comigo, como ousa! E este corpo! Este corpo que me deixou, tudo que tenho agora para sair à sua procura, está muito, muito doente.

É importante observar a figura do narrador em *O vampiro Armand*. Na obra, o narrador é o próprio Armand, no entanto a referência a ele no título do livro aparece em terceira pessoa do singular. Isso ocorre, pois o efeito que se deseja criar é que a obra narrada é resultado da entrevista que Armand concedeu a David Talbot. A obra se configura como se o jornalista houvesse dado a voz a Armand para que ele mesmo narrasse suas experiências, mas a obra pertence a esse jornalista fictício.

Assim, há duas figuras, além da autora da obra, que atuam no processo de enunciação: David e Armand. David Talbot escreve a história de Armand, mas é como se apenas a transcrevesse, pois o discurso da narrativa pertence ao vampiro, que é capaz de descrever mais detalhadamente toda sua vivência.

Como também será possível verificar adiante, na análise de *O Servo dos Ossos*, é comum, em obras de terror, essa estrutura em que um ser da ordem real, na narrativa, vivencia uma experiência com um ser sobrenatural, e este lhe permite que sua aventura seja contada em forma de livro. Tal esquema acentua a ilusão de proximidade entre enunciador e enunciatário acima discutida, pois a figura do jornalista, ou do escritor, isto é, aquele que se dispõe a contar uma história de cunho sobrenatural, é construída como um sujeito real, na narrativa. Esse fator pode auxiliar na construção da atmosfera do medo que a obra deseja instaurar.

É possível pensar que essa maneira de enunciar o discurso de terror se assemelha ao efeito produzido pelos dizeres que aparecem ao final de um filme, que afirmam que os fatos narrados são reais. O espectador se surpreende, pois só lhe é revelado que a história é real, ou baseada em fatos reais, ao final do filme, quando ele já fora atingido pela emoção que a história provocou. Da mesma forma, o leitor de *O vampiro Armand* pode se surpreender, já que foi um ser real, como ele, que vivenciou aquela experiência, aproximando realidade e ficção, espaço propício ao efeito do sobrenatural.

Quando uma obra apresenta, ao seu final, dizeres que atestam que o que ocorreu na ficção foi baseado em fatos reais, o que se tem é um recurso do texto para levar o leitor a acreditar que o que está sendo contado não é invenção, mas verdade. Isso, no entanto, faz parte da estratégia manipulatória instaurada entre enunciador e enunciatário no texto. Assim, é importante citar que não se espera que o leitor acredite conscientemente que tudo àquilo que ele acabou de assistir ou de ler foi, de fato, algo real. O que se pretende dizer é que, sendo o terror uma instância sobrenatural, cujo leitor ou telespectador, ao consumir uma obra desta configuração discursiva, já espera entrar

num mundo ilusório, os dizeres que atestam que a obra foi baseada em fatos reais acentuam essa atmosfera lúdica, incerta e subjetiva que é o medo.

Ambas as obras são textos figurativos, como é típico das obras da configuração discursiva do terror, cujo tema é o vampirismo de Armand e Lestat, desenvolvido ao longo de sua trajetória biográfica.

As figuras exercem papel de grande importância nestas obras, como já aqui citado. São elas que concretizam o clima de terror e o caráter erótico mantidos durante a narração. Ao se descrever em detalhes como a capa de veludo vermelho ia sendo retirada do corpo de Armand por Marius, por exemplo, no momento em que iriam ter uma relação sexual, a cena aguça a imaginação do leitor e este consegue perceber a intensidade daquele ato. O veludo, o vermelho são figuras que colaboram neste processo de construção de significados.

Assim, conclui-se que *O vampiro Armand* e *A história do ladrão de corpos* apresentam um terror moderno, dotado de uma conotação erótica muito acentuada, mais especificamente em *O Vampiro Armand*, sendo que esse terror provém de uma sensação masoquista, em que dor e prazer se misturam, em que o desejo sexual e o medo se aproximam por serem objetos de fuga dos sujeitos, o primeiro por moralidade, o segundo, pelo instinto de sobrevivência. Além disso, há o caráter do medo psicológico que inova essa literatura de terror moderno, em que os sentimentos e angústias dos seres do terror perpassam os limites entre o real e o sobrenatural.

Envolvendo o leitor em um clima de terror mais moderno que os tradicionais, apresentados pela literatura do século XIX, Anne Rice compôs histórias em que as personagens mesclam traços humanos (hesitações, sexualidade, sofrimento) com sobrenaturais (imortalidade, vampirismo) e, para isso, o discurso se configura de modo a explicitar essa dualidade. As personagens, apesar de conservarem alguns traços convencionais a todo vampiro, provocaram uma inovação na literatura vampiresca mais recente.

3.2.4 O terror tradicional em *Drácula*

Narrado por meio de cartas e registros em diários, na voz de todos os personagens, o romance *Drácula*, de Bram Stoker (1897) se inicia com a chegada de um procurador, chamado Jonathan Harker, a um castelo na remota zona da Transilvânia. O

jovem Harker, que tinha em vista a aquisição de várias propriedades na Inglaterra, conheceu o excêntrico proprietário do castelo, o Conde Drácula.

Ao chegar ao castelo, Harker percebeu algo estranho e assustador naquele ambiente. Drácula o recebera bem, apresentando-lhe seu quarto, uma mesa com um banquete e sempre conversando sobre seus negócios com o novo hóspede. No entanto, pouco a pouco, Harker começou a perceber que havia mais do que excentricidade naquela figura, havia algo de assustador e tenebroso.

Harker achava estranho que o Conde nunca fazia uma refeição e que, no castelo todo, não havia um espelho. Passada a inicial hospitalidade, Harker começou a entender que, mais do que um hóspede, era realmente um prisioneiro do Conde Drácula.

Logo após os dois se conhecerem, Drácula decidiu viajar até a Inglaterra, deixando um rastro de morte e destruição por onde passava – sob a forma de um enorme lobo –, enquanto Harker foi deixado sob a guarda de três terríveis figuras femininas, prisioneiras do Conde, que se alimentavam de sangue humano. Harker conseguiu fugir, apesar de bastante debilitado, e encontrou-se com a sua noiva, Mina, em Budapeste, que estava preocupada com a ausência de notícias do noivo.

Já na Inglaterra, Lucy, uma jovem inglesa, amiga de Mina, começou a apresentar estranhos sintomas: uma enorme palidez e dois enigmáticos orifícios no pescoço. Os seus amigos médicos, John Seward, Quincey Morris e Arthur Holmwood, incapazes de perceber a origem daquela doença, recorreram ao auxílio do Dr. Abraham Van Helsing, médico e cientista, famoso por seus métodos não convencionais de cura. Van Helsing compreendeu que Lucy era vítima dos ataques de um ser diabólico: Drácula, uma espécie de morto-vivo que se alimentava de sangue humano. Contudo, receando a reação destes, Van Helsing decidiu não revelar imediatamente as suas conclusões.

Numa noite, Lucy e a sua mãe foram atacadas por um lobo – a versão animal do Conde Drácula – e ambas morreram, embora por causas diferentes: Lucy fora vítima do ataque sanguinário do lobo/Drácula, e sua mãe fora vítima de ataque cardíaco provocado pelo medo.

Lucy foi enterrada, mas a sua existência não terminou por aí: ela renasceu como vampira e começou a perseguir crianças. Van Helsing, não tendo outra opção, confidenciou as suas conclusões aos amigos da moça. Jonathan Harker custou a acreditar que Lucy saía do caixão todas as noites para se alimentar de sangue e depois voltava ao jazigo. Van Helsing, então, levou o companheiro para analisar, no cemitério a situação.

Convencidos de que os supostos ataques de lobos que as crianças estavam sofrendo eram, na verdade, provocados por Lucy, Van Helsing e seus companheiros, então, decidiram colocar um fim naquela forma de existência, pregando-lhe uma estaca no coração e cortando-lhe a cabeça, pois só assim ela poderia descansar em paz.

Eles, no entanto, sabiam que a morte definitiva de Lucy não eliminaria o problema por completo. Era necessário matar Drácula, o qual, para se proteger da equipe do médico, estava importando caixas cheias de terra vindas da Transilvânia, pois um vampiro só poderia se proteger, de fato, em solo oriundo de sua terra natal.

Pouco tempo depois, a equipe percebeu que Drácula tinha agora uma nova vítima: Mina, já regressada de Budapeste junto com Harker, agora juntos na condição de marido e mulher. Além de se alimentar do sangue de Mina, porém, Drácula também lhe deu o seu sangue a beber, ritual que os fez ficarem ligados espiritualmente numa espécie de matrimônio das trevas.

Van Helsing compreendeu que, através da hipnose, era possível seguir os movimentos do vampiro. Mina, por estar ligada ao Conde, conseguia enxergar, quando hipnotizada, os passos de Drácula. Assim, decididos a destruí-lo e a salvar Mina, os homens perseguiram-no. Drácula fugiu para o seu castelo na Transilvânia, mas este foi destruído pelos perseguidores antes de concretizar tal objetivo. Mina, assim, foi libertada do “encantamento” à qual estava subjugada.

Ao se depararem com o Conde, na estrada que ligava a cidade a seu castelo, os homens destruíram-no, enfiando uma estaca em seu peito e cortando sua cabeça, o que fez com que o vampiro se transformasse em pó. A narrativa se encerra.

Assim como mostrado nas outras obras analisadas, *Drácula* é uma obra que se encaixa na configuração discursiva do terror pela presença inquestionável do sobrenatural na ordem real. A seguinte passagem, narrada por Harker, quando o procurador percebera que aquele castelo e o Conde representavam algo muito misterioso, mostra a confirmação do insólito no mundo dos seres humanos (STOKER, 1897, p. 11):

Tive de me beliscar e esfregar os olhos, para ver se estava acordado. Aquilo tudo estava me parecendo um pesadelo horrível e esperava acordar, de repente, em minha casa. Mas meus olhos não me iludiam. Estava realmente acordado, nos Cárpatos. A única coisa que me restava era ter paciência e esperar o amanhecer.

Em vários momentos, as várias personagens que narram a história questionavam-se se estavam sonhando, mas logo percebiam que a experiência se tratava da realidade, como mostram os excertos seguintes: “Pensei que era um sonho, pois, embora o luar estivesse por trás delas, suas sombras não apareciam no chão.” (STOKER, 1897, p. 23); “Receio que não tenha sido sonho.” (STOKER, 1897, p. 25); “Não devo me iludir — disse ele. — não é um sonho, mas a triste realidade.” (STOKER, 1897, p. 125).

Em *Drácula*, a presença do sobrenatural na ordem real, o que caracteriza e define as obras de terror, é marcada pela maneira tradicional de apresentar a personagem sobrenatural. Drácula, como será visto adiante, é um ser tipicamente maligno e os elementos que compõem e configuram a obra dentro da linha discursiva do terror colaboram para a construção da atmosfera do medo tradicional, físico e externo.

Como já foi analisado no item 3.2.3 deste trabalho, Drácula é o primeiro vampiro da literatura e, posteriormente, da indústria cinematográfica. Ele é o protótipo tradicional de um vampiro, muito diferente daqueles criados pela literatura moderna, como os de Anne Rice. Abaixo, é possível ver a descrição da figura do Conde Drácula, narrada por Harker (STOKER, 1987, pp. 12-13):

Tive, então, oportunidade de observá-lo e achei sua fisionomia altamente expressiva.

Tem nariz aquilino, narinas dilatadas, testa ampla e bela cabeleira, já rareando nas têmporas, mas muito abundante no resto da cabeça. Suas sobrancelhas são espessas, quase se encontrando sobre o nariz. A boca, pelo que pude ver, sob o bigode espesso, é firme e dura, e os dentes são particularmente aguçados e brancos, projetando-se entre os lábios, cuja cor demonstra extraordinária vitalidade para sua idade. Quanto ao resto, as orelhas são pálidas e muito pontudas, o queixo largo e forte e as faces firmes, embora finas. O que mais impressionava, no entanto, era sua extraordinária palidez.

Até então, eu tinha notado as costas, de suas mãos, que tinham me parecido brancas e finas; mas, vendo-as mais de perto, pude notar que eram bem grosseiras, com dedos fortes. Por mais estranho que pareça, as palmas das mãos tinham cabelos. As unhas eram compridas e finas, terminando em ponta. Como o Conde se curvasse sobre mim, encostando-me as mãos, não pude conter um tremor. Talvez tenha sido por causa do seu mau hálito, mas o fato é que me dominou uma horrível sensação de náusea, que não pude esconder.

Percebe-se, neste trecho, que Drácula não era bonito, elegante e encantador, como os vampiros de Anne Rice. Ele era um vampiro tradicional: feio, asqueroso, que tinha medo de crucifixos e hóstias sagradas, cuja imagem não se refletia no espelho, que

tinha aversão ao alho, e ao qual só era possível matar se fosse enfiada uma estaca em seu peito, ou se a ele fosse disparada uma bala de prata. O excerto abaixo mostra o protótipo de Drácula, um vampiro tradicional. Nele, Harker estava se barbeando em seu quarto com ajuda de um pequeno espelho que trouxera (STOKER, 1897, pp. 18-19):

Fiquei surpreso, pois me intrigara o fato de não tê-lo visto entrar, quando todo o aposento por trás de mim estava refletido no espelhinho. Na minha excitação, cortei-me ligeiramente com navalha, mas, no primeiro momento, não notei tal fato. Tendo respondido à saudação do Conde, tornei a olhar para o espelho, para ver como me enganara. Desta vez, não podia haver erro, pois o homem estava junto de mim e eu podia vê-lo sobre meus ombros. Mas sua imagem não estava refletida no espelho! Todo o quarto, por trás de mim, aparecia no espelho, mas não havia sinal de homem algum, a não ser eu. Era surpreendente tal fato, surgindo após tantas coisas e aumentando a inquietação que eu sempre sentia perto do Conde; mas, naquele instante, vi que o corte sangrara um pouco e o sangue escorria-me pelo queixo. Abaixei a navalha e virei-me procurando alguma coisa para o sangue. Quando o Conde viu meu rosto, seus olhos chamejaram com uma fúria demoníaca e, de repente, ele estendeu as mãos para agarrar-me o pescoço. Virei-me, e sua mão tocou o rosário que prendia o crucifixo. Isso acarretou uma mudança instantânea nele, pois a fúria passou tão rapidamente que mal pude acreditar que tivesse ocorrido.

O trecho seguinte, em que Van Helsing narrava aos companheiros o que deveriam levar ao combate de Drácula, cita as armas materiais e espirituais que poderiam dar fim à existência do Conde (STOKER, 1987, p. 89):

Existem coisas que o afligem tanto, que não tem poder contra elas, como o alho, que nós conhecemos, e entre as coisas sagradas, como símbolo, meu crucifixo. Há ainda outras coisas: um ramo de rosa-silvestre colocado no seu caixão o impede de sair de lá; uma bala abençoada disparada contra seu caixão mata-o de verdade, e, quanto à estaca, vocês já conhecem seu poder, assim como a cabeça cortada.

Assim, percebe-se que a caracterização de Drácula, bem como as figuras que compõem seu discurso, são tradicionalmente compostas aos moldes do início da literatura vampiresca, em que os seres bebedores de sangue eram seres maldosos, feios e insensíveis.

Em relação ao aspecto sentimental, Drácula era um ser isento de amor, de sentimentos bons. Como um vampiro clássico, a maldade e o egoísmo o faziam agir em prol de seus benefícios. Neste excerto, em que Drácula pedia às mulheres que eram

prisioneiras em seu castelo que deixassem Harker em paz, percebe-se a maldade do Conde (STOKER, 1989, p. 24):

— Como se atreve a tocá-lo? — disse ele. — Como se atreveu a pôr os olhos sobre ele, quando proibi? Para trás, vocês todas! Este homem me pertence! Cuidado com a maneira de tratá-lo, ou terão de se haver comigo!

— Você jamais amou! — exclamou a moça loura, com uma gargalhada.

(...)

O Conde fez um sinal com a cabeça. Uma das mulheres precipitou-se sobre o saco e o abriu. Se meus ouvidos não me enganaram, ouvi o arquejar de uma criança. Fechei os olhos, horrorizado e, quando as mulheres tinham desaparecido, e, com elas, o horrível saco. Perdi os sentidos.

Neste trecho, percebe-se que Drácula era um ser monstruoso, capaz de atacar crianças e incapaz de amar. Drácula era um vampiro situado definitivamente no eixo da maldade, sem oscilação ou hesitação entre o bem e o mal, sem aspectos humanos, como os vampiros de Anne Rice.

Essa diferença se dá pelo fato de Drácula ser uma criatura cujos traços sobrenaturais são mais intensos. Ele somente vive na ordem real, dentro do universo ficcional, e precisa de sangue humano, mas é um ser voltado a perpetuar o mal na eternidade do sobrenatural. Já os vampiros modernos, como os de Anne Rice e os da saga *Crepúsculo* já aqui citados, são seres que hesitam entre o real fictício e o sobrenatural, temem o que pode acontecer caso as suas escolhas sejam pelo lado sobrenatural. Além disso, eles temem seus próprios poderes, pois não querem fazer o mal.

Isso se deve ao fato de que os vampiros modernos têm traços humanos bem acentuados. Eles levam uma vida comum, na ordem real da narrativa, e, sem que ninguém saiba, são seres sobrenaturais; já Drácula é um vampiro que vive na ordem real, no enredo, porém todos sabem que se trata de um ser sobrenatural, pois seus traços são bem definidos.

Esse terror psicológico, trazido por Anne Rice e Stephenie Meyer, que configura muitos *best-sellers* atuais do terror, é uma forma de influência de Poe e Hoffmann, como já aqui citado, em que traços sobrenaturais se mesclam à realidade, ao ser humano, podendo perturbar o leitor. O que é o terror senão uma das possíveis formas de expurgar os vícios, os medos interiores de cada um?

Ao ler *Drácula*, o leitor se vê diante de um ser que não existe, um vampiro claramente deformado, cruel, que vive em um castelo na Transilvânia, afastado do cotidiano de uma pessoa comum; já ao ler *O vampiro Armand*, por exemplo, ele está diante de uma pessoa comum, bonita, sedutora, mas que é um vampiro, sem que ninguém o saiba. Essa proximidade do ser sobrenatural à realidade ordinária dos outros sujeitos da narrativa, e também do leitor, causam a confusão típica da perturbação provocada pela literatura.

O mesmo ocorre com as bruxas Mayfair, de *A hora das bruxas I*, analisado no item 3.2 deste trabalho: elas são mulheres bonitas, ricas, bem sucedidas, mas que escondem poderes paranormais e os temem. São pessoas comuns, em diferentes épocas da humanidade, que se mesclam entre as pessoas normais, isto é, mortais, sem poderes. Esta mistura é uma inovação da literatura moderna de terror, sobretudo das obras mais vendidas, que tanto agradam ao público leitor.

A conotação sexual que as obras de Anne Rice apresentam não compõe o discurso de *Drácula*. Como já aqui citado, a junção entre desejo, sensualidade e medo é uma inovação atual na maneira de se fazer literatura de terror. No entanto, o único momento da obra em que é mostrado algo que remete à sensualidade é o trecho abaixo, em que Harker vislumbrou, pela primeira vez, as vampiras que moravam com o Conde (STOKER, 1987, pp. 23-24):

Aproximaram-se de mim, olharam-me durante algum tempo e sussurraram algumas palavras umas para as outras. Duas eram morenas, com narizes aquilinos, como o do Conde, e grandes olhos escuros e vivos, que pareciam quase vermelhos, em contraste com o pálido luar. A outra era loura e olhos cor de safira. Tive a impressão de conhecer aquele rosto, mas não pude lembrar-me de onde e quando. Todas três tinham dentes branquíssimos, que brilhavam como pérolas, entre o rubi voluptuoso dos lábios. A sensação que provocavam em mim era estranha, ao mesmo tempo de desejo e de pavor. Sentia uma vontade ardente que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos. Não devia escrever isto, pois algum dia Mina vai ler estas notas e sentirá ciúmes; mas é a verdade. Depois de sussurrarem entre si, as três mulheres riram, uma risada límpida, musical, mas tão forte que seria impossível ter saído de lábios humanos. A moça loura sacudiu a cabeça, sensualmente, e as duas outras a estimularam.

Isso mostra que, apesar de *Drácula* ser um vampiro monstruoso, que nenhum desejo sexual despertava em suas vítimas, as mulheres vampiras que eram suas prisioneiras exerciam alguma atração nos homens que tentassem vampirizar. No entanto, em nenhuma outra passagem da narrativa, o desejo, o sexo, o amor são

emoções, sensações e sentimentos que levam os sujeitos a agirem, como nas obras de Anne Rice.

Os vampiros são seres monstruosos, capazes de destruir e subjugar seres humanos. Em *Drácula*, a figura do vampiro é descrita e caracterizada da forma monstruosa com que a literatura e o cinema criaram essa personagem, pois se trata de uma obra de terror tradicional, diferentemente das obras de Anne Rice, em que os vampiros eram bonitos e bondosos.

O medo, como analisado em todas as obras que constituem o *corpus* deste trabalho, é presença essencial na literatura de terror. Ele é sentido pelos sujeitos da narrativa e, muitas vezes, transpassa-se ao leitor. Nas obras de terror moderno, o medo se configura mesclado entre o real fictício e o sobrenatural, ou seja, os sujeitos temem o sobrenatural, mas o medo principal é o medo de si mesmo, sentido pelos próprios seres sobrenaturais. Isto é, os sujeitos temem seus próprios poderes e aquilo que são capazes de fazer; tudo isso porque não são seres perversos. Já em *Drácula*, há uma distinção bem clara entre o que é real, na narrativa, e o que é sobrenatural, e com o medo não é diferente.

O medo configurado no discurso de *Drácula* é sentido pelos sujeitos reais do enredo em relação ao sujeito sobrenatural, o Conde Drácula. Ele, como um vampiro maligno, não sentia medo de nada, pois era claramente cruel, definido completamente na instância do mal. Assim, ele não hesitava em raptar crianças e adultos e sugar-lhes o sangue, não temia o que poderia causar a ninguém, como um ser sobrenatural clássico da literatura de terror tradicional.

Na obra, é possível observar vários momentos em que as personagens temiam o Conde e aquilo que ele poderia fazer, como se observa abaixo:

- (1) (...) justamente então, a lua, irrompendo entre as nuvens escuras, surgiu atrás de um rochedo e, à sua luz, vi um círculo de lobos, com os dentes pontiagudos e as línguas pendentes. Senti-me paralisado pelo medo. (STOKER, 1897, p. 10)
- (2) Uma maldição parece pesar sobre este navio. Desapareceu outro homem, enquanto estava de serviço. O medo reina de novo (STOKER, 1987, p. 40).
- (3) Não consigo dormir, de modo que resolvi escrever. Tivemos tal aventura, uma experiência tão angustiada! Estava dormindo, quando fui despertada de súbito e

sentei-me na cama, com uma sensação horrível de medo e de vácuo em torno de mim. (STOKER, 1897, p. 42).

- (4) Esforcei-me para dormir de novo, mas não consegui e fiquei dominada pelo medo. Abri a porta e gritei: “Tem alguém aí?” Ninguém respondeu e, receando acordar minha mãe, tornei a fechar a porta. (STOKER, 1987, p. 57).
- (5) Fiquei com tanto medo que me meti na cama, escondi a cabeça embaixo das cobertas e tapei o ouvido com a mão. (STOKER, 1987, p. 96).
- (6) Ela continua a dormir, parecendo mais bem disposta que nunca. E eu tenho medo, muito medo! (STOKER, 1987, p. 134).

Estes trechos mostram diversos momentos, narrados por várias personagens da obra, já que o discurso é enunciado por cartas e diários de todos eles. Em todos os casos, fica claro o teor de pavor que a presença do sobrenatural provoca em cada um. Drácula, por ser um elemento sobrenatural maligno, definido, sem hesitação, na maldade, não sentia medo. Já os seres reais da narrativa, como Mina, Lucy, Van Helsing, por serem pessoas reais nesse universo, temiam o que o Conde poderia causar à humanidade.

Para suscitar o medo no discurso, o enunciador se vale de alguns recursos, como já aqui citados, que são a escolha das palavras e a ordem sintagmática disposta no texto, que causa o suspense que antecede o terror. As palavras, em *Drácula*, são típicas da literatura de terror: “paralisado”, “maldição”, “horrível”, entre várias outras que mostram claramente o clima de pavor instaurado no enredo.

O sangue é um elemento muito forte na obra, por ser justamente uma história de vampiro. Ele também é responsável por causar medo, pois é o objetivo do vampiro e, só por vê-lo, as personagens temiam o que Drácula poderia fazer. No entanto, o sangue tem um papel positivo na narrativa, pois era o que poderia prolongar a vida de uma vítima, após ter sido atacada.

Abaixo, seguem alguns trechos que mostram a função do sangue na narrativa:

- (7) Era surpreendente tal fato, surgindo após tantas coisas e aumentando a inquietação que eu sempre sentia perto do Conde; mas, naquele instante, vi que o corte sangrara um pouco e o sangue escorria-me pelo queixo. Abaixei a navalha e virei-me procurando alguma coisa para o sangue. Quando o Conde viu meu rosto, seus olhos chamejaram

com uma fúria demoníaca e, de repente, ele estendeu as mãos para agarrar-me o pescoço. (STOKER, 1987, p. 19).

(8) Contemplei, depois o Conde. Parecia me olhar com um sorriso sarcástico. Aquele era o ser que eu estava ajudando a levar para Londres, onde, talvez, nos séculos futuros, saciará sua sede de sangue e criará novo e crescente círculo de semidemônios. (STOKER, 1987, p. 30).

(9) Sem uma palavra, fechou a porta e começou os preparativos para a transfusão de sangue. Comecei a tirar o casaco, mas ele me deteve:
— Não. Hoje você faz a operação e eu doo o sangue. Você já está enfraquecido.

De novo a transfusão e já volta às faces de Lucy alguma cor, da respiração regular e, de um sono saudável. Dessa vez, fiquei observando, enquanto Van Helsing ia se refazer. (STOKER, 1987, p. 56).

(10) — O sangue de um homem é a melhor coisa que existe para uma mulher em dificuldade — disse Van Helsing. (STOKER, 1987, p. 59).

Percebe-se, em (7) e (8), que o sangue é um elemento responsável por fazer surtir o medo, já que é o que atrai o Conde Drácula, a figura que representa o maior medo na narrativa. Já em (9) e (10), nota-se que o sangue também tem o papel de salvar a vida das vítimas, ainda que por pouco tempo, pois uma vez atacadas por um vampiro, elas não viviam por muito tempo. Elas passavam, então, a ter uma sobrevida no eixo sobrenatural, saindo de seus caixões para atacar novas vítimas e saciar sua sede de sangue, além de perpetuar a espécie de vampiros.

Assim como o sangue, há, em *Drácula*, outros elementos típicos das histórias de terror. O sangue tem essa dupla função, agindo para o mal, mas também para o bem. No entanto, os outros elementos, como o crucifixo, a hóstia sagrada, o alho, o espelho, a estaca, a bala de prata, são as figuras responsáveis por acabar com os vampiros, sendo, portanto, benéficos aos seres da ordem real.

Tais elementos não são presentes nas histórias modernas de terror. Isso se deve ao fato de que, nestas histórias, não há uma separação tão nítida entre o bem e o mal, pois os próprios seres sobrenaturais não são maldosos. Já em *Drácula*, em que essa separação é muito nítida, os elementos citados são figuras necessárias ao extermínio do mal, como tradicionalmente se compõe a literatura clássica de terror.

É importante citar que a conotação religiosa, representada pelo crucifixo e pela hóstia sagrada, é muito presente em *Drácula*, pois é típico do cristianismo e das religiões, de maneira geral, estabelecer claramente a distinção entre o bem e o mal.

Sendo assim, numa história em que tal distinção é bem evidente, em que o real ficcional representa o bem e o sobrenatural representa o mal, o religioso tem lugar ativo na construção do sentido da instância do bem. Os trechos abaixo mostram as personagens da ordem real clamando por Deus, em momentos de angústia e medo:

- (11) O senhor é um homem de fato, é evidente. O diabo pode trabalhar contra nós, com tudo de quanto dispõe, mas Deus nos envia ajuda, quando precisamos. (STOKER, 1987, p. 59).
- (12) É quase uma hora da manhã e Arthur e Van Helsing estão sentados ao lado de Lucy. Vou rendê-los, dentro de um quarto de hora, e estou gravando este diário no fonógrafo de Lucy. Eles vão procurar descansar até as seis horas. Deus nos ajude. (STOKER, 1987, p. 63).
- (13) Depois, quando começarmos a rezar a oração dos defuntos, para o que eu trouxe o livro de rezas, crave a estaca, em nome de Deus, para que tudo fique bem para a morta que amamos e Não-Morta desapareça. (STOKER, 1987, p. 88).
- (14) — Agora, meu filho, pode beijá-la — disse Van Helsing a Arthur. — Agora, é uma morta de verdade, cuja alma está com Deus. (STOKER, 1987, p. 111).

Nota-se, nestes excertos, que a figura divina, representando o bem, tem presença marcante para as personagens da ordem real. Suas atitudes são baseadas na fé que têm em Deus e na certeza desta distinção entre o que é bom e o que é mal. Em (11), percebe-se que, assim como o bem é figurativizado por Deus, o mal é personificado pelo diabo, mantendo claramente a oposição de base do cristianismo.

Para os seres da ordem real na narrativa, portanto, o bem, figurativizado por Deus, está na ordem real, e o mal, figurativizado pelo diabo, está na ordem sobrenatural. Essa oposição de base, que sustenta a configuração discursiva do terror, tem, como já acima citado, subdivisões. Assim, pode-se dizer que o que fundamenta a obra *Drácula*, especificamente, é a oposição mortalidade vs. imortalidade, como em toda história de vampiro, por mais que suas formas de discurso sejam diferentes.

No eixo da mortalidade, encontram-se os seres reais, no enredo, e no eixo da imortalidade, encontram-se os seres da ordem sobrenatural. É importante observar que, ao ser vampirizada e, portanto, imortalizada, a vítima não passava a ser uma pessoa má, apenas necessitava de sangue para sobreviver. A maldade é toda centrada em Drácula, o mestre dos vampiros, que, como já acima citado, era incapaz de amar e não hesitava em aprisionar, machucar e até matar os sujeitos da narrativa.

A imortalidade em *O vampiro Armand* é algo realmente irreversível. A partir do momento em que Armand decidiu ser um vampiro, portanto imortal, não havia mais como voltar à sua condição anterior de mortal. Já em *Drácula*, a imortalidade é configurada de outra forma, como mostra o excerto abaixo (STOKER, 1987, p. 63):

— Antes de tudo, quero explicar-lhes o que isso significa; vem da experiência e conhecimento dos antigos e de todos que têm estudado o poder dos Não-Mortos. Quando se tornam assim, há uma mudança no curso da imortalidade; não podem morrer, mas devem continuar pelos anos afora acrescentando novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos os que morrem como presas dos Não-Mortos tornam-se, eles próprios, Não-Mortos (STOKER, 1987, p. 63).

Dessa forma, a narrativa se sustenta no eixo da contradição, em que as vítimas do Conde, depois de vampirizadas, passam a oscilar entre os eixos vida vs. não-morte. Essa mudança na maneira de compor a imortalidade, uma das oposições que sustenta o discurso de *Drácula*, ocorre porque Armand não era um ser maligno, portanto, no contexto do enredo, poderia viver eternamente; já *Drácula* era um ser do mal, portanto, para que a história tivesse o “final feliz” típico dos *best-sellers*, seria preciso exterminar o mal. Assim, matar um ser que se tornou “imortal” passou a ser a solução para que a paz voltasse a reinar, ao final da obra.

Mesmo que as vítimas de *Drácula* não agissem por maldade, mas por necessidade de se obter sangue, elas também deveriam ser mortas, pois eram a propagação da maldade do Conde e, enquanto elas não fossem exterminadas, os ataques a vítimas inocentes iriam persistir. O excerto abaixo, em que Van Helsing fala sobre a necessidade de matar Lucy, comprova tal afirmação (STOKER, 1987, p. 81):

Aquelas crianças, cujo sangue ela sugou, ainda não constituem coisa grave, mas, se ela continuar vivendo como Não-Morta, elas irão cada vez perdendo mais sangue e irão procurá-la, pelo poder que ela exercerá. Mas, se ela morrer de verdade, tudo cessará. Em vez de fazer o mal durante a noite. Ela tomará seu lugar entre os outros mortos.

(...)

Depois, quando começarmos a rezar a oração dos defuntos, para o que eu trouxe o livro de rezas, crave a estaca, em nome de Deus, para que tudo fique bem para que a morta que amamos e Não-Morta desapareça.

Percebe-se que a maldade não passava, intencionalmente, a fazer parte da vida da vítima vampirizada. O que acontece é que a vítima passaria a praticar maldades por

necessidade, sendo preciso, assim, exterminar sua nova forma de vida. Isso fica claro quando Van Helsing afirmou que era necessário matar “a morta que amamos”, para que a “Não-morta” desapareça. Trata-se da mesma pessoa, Lucy, que, enquanto viva, era amada, mas a sua forma de não-morta era temida, mesmo que não fosse por sua vontade.

Essa oscilação entre a vida e a não-morte do Conde e suas vítimas caracteriza a obra *Drácula* como uma obra de terror, pois é o que distingue seres reais no enredo, que viviam no eixo vida vs. morte, dos seres sobrenaturais que viviam na complementaridade da vida vs. não-morte. Em outras palavras, se as personagens da obra vivessem todas no eixo vida vs. morte, a obra não seria de terror, mas sim de qualquer outra configuração discursiva fora da literatura fantástica, pois na ordem real, as pessoas vivem e morrem, não podendo viver em outro eixo que não esses dois.

Já nas obras de terror, a oposição que confere a elas o caráter do terror é justamente a contraditoriedade da condição de vida dos sujeitos sobrenaturais, o que desestabiliza a ordem da ordem real fictícia. Se *Drácula* fosse um ser que vivesse na contrariedade, como os seres reais, ele viveria no eixo da vida e, quando morresse, como todos os mortais, estaria no eixo da morte definitivamente. Dessa forma, a obra não estaria enquadrada no eixo real vs. sobrenatural, que fundamenta as obras de terror, de maneira geral. É a imortalidade do Conde, neste caso reversível, que confere o efeito de sentido do terror no texto.

Como em toda obra de terror, os seres reais do universo ficcional vivem no eixo da verdade, pois parecem ser pessoas comuns, boas, e realmente são. O que os difere dos seres sobrenaturais é que estes vivem em eixos diferentes da verdade, mascarando-a. Em *O vampiro Armand* e *A hora das bruxas I*, os seres da ordem real no enredo viviam, portanto, no eixo da verdade, enquanto os seres da ordem sobrenatural viviam no eixo do segredo, pois não pareciam vampiros e bruxas, mas os eram. Em *Drácula*, tanto as personagens da ordem real, quanto o Conde e suas vítimas, viviam no eixo da verdade; aqueles pareciam pessoas comuns, mortais, e realmente eram, e estes pareciam seres malignos e eram, de fato.

Esta é a fundamentação básica de uma obra de terror tradicional, em que a oposição entre bem e mal é bem definida, e seus sujeitos são também claramente definidos e posicionados ou no bem ou no mal. Já na literatura moderna de terror, como nas obras de Anne Rice e Sidney Sheldon, analisadas nos itens anteriores, há a inovação de se criarem figuras de terror que agem no nível do segredo, pois seus poderes

sobrenaturais não são claros, bem como suas caracterizações físicas, e, além disso, são seres que, embora provoquem medo, não estão ligados à maldade.

Em *Drácula*, não há mesclas entre o real ficcional e o insólito, que confundem o leitor. Como uma obra clássica de terror, as personagens, o medo, os objetivos que levam às ações, são claramente delimitados. Isso faz com que o leitor possa sentir o medo pelas descrições das ações, pelos termos utilizados, etc., mas não causa, nele, a perturbação que as obras de Anne Rice podem causar, cujas personagens não eram seres sobrenaturais caracterizados como tais, mas seres comuns com poderes sobrenaturais. Isso ocorre porque se trata da obra inicial da literatura de vampiros, em que a fronteira entre o bem e o mal deve ser expressa de forma nítida. A inovação se deve a autoras como Anne Rice e Stephenie Meyer, que misturaram real e sobrenatural, dor e prazer, desejo e crueldade, compondo obras das mais vendidas no mercado editorial brasileiro.

Em *Drácula*, o medo é apenas externo, e não psicológico, como nas obras de Anne Rice. Sendo assim, o Conde, ser maligno que representa o caráter sobrenatural da obra, não hesitava, não sofria; era um actante que detinha os poderes sobrenaturais e os utiliza sem culpa ou qualquer sentimento que o assemelhasse a um ser humano. Dessa forma, Drácula tinha a competência necessária para realizar a ação que desejava: sugar o sangue do maior número de vítimas possível. Ele queria sugar o sangue das vítimas, pois, como já citado, não havia culpa em ele ser um ser maligno; devia fazê-lo, pois o sangue era seu alimento, sua condição de existência; sabia como retirar o sangue das pessoas, cravando seus dentes no pescoço da vítima, e podia realizar a ação, já que seus dentes pontiagudos lhe davam a capacidade de cravá-los à primeira mordida.

Sendo assim, toda a atmosfera do medo estava lançada, pois não havia nada que pudesse deter a competência modal do Conde para realizar a performance de sugar o sangue de suas vítimas. No entanto, essa capacidade se diminuía quando eram apresentados ao Conde os objetos símbolos do cristianismo, como o crucifixo e a hóstia sagrada, além do alho. Já diante da estaca e da bala de prata, esta competência passava a ser anulada, pois era somente por meio delas que o vampiro poderia morrer definitivamente.

Drácula não precisava ser manipulado para realizar a performance de sugar o sangue das vítimas; ele necessitava deste elemento e, para obtê-lo, não media esforços. Em relação às suas vítimas, percebe-se, da mesma forma, que não havia manipulação: ele impunha sua vontade e sua ação, aproveitando-se de seres mais fracos, como as

crianças, ou de sonâmbulos, como Lucy (o Conde atacou a moça em um de seus passeios noturnos, provocados pelo seu sonambulismo).

Dessa forma, toda a sedução que os vampiros, geralmente, representam nas histórias, não é vista em relação a Drácula, pois além de o Conde ter um aspecto feio, ele não trabalhava com a persuasão nas suas vítimas, isto é, não lhe interessava o fazer-fazer, mas simplesmente o fazer, por ele, impondo sua necessidade de obter sangue.

Já em relação aos seres reais no enredo, há a manipulação de Van Helsing para com os demais companheiros, no sentido de persuadi-los a matar Lucy, como se vê no trecho abaixo, que já fora, em parte, acima citado (STOKER, 1987, p. 81):

A carreira da desventurada menina mal começou. Aquelas crianças cujo sangue ela sugou ainda não constituem coisa grave, mas, se ela continuar vivendo como Não-Morta, elas irão cada vez perdendo mais sangue e irão procurá-la, pelo poder que ela exercerá. Mas, se ela morrer de verdade, tudo cessará. Em vez de fazer o mal durante a noite, ela tomará seu lugar entre os outros mortos. Assim, meu amigo, será abençoada a mão que desfechar o golpe que a liberte. Estou disposto a isso, mas não há, entre vocês, alguém com mais direito do que eu?

Nós todos olhamos para Arthur. Pálido como a neve e com as mãos trêmulas, ele disse, contudo, com a voz firme:

— Meu verdadeiro amigo, agradeço-lhe do fundo de meu coração amargurado. Diga-me o que tenho de fazer e não hesitarei!

— Muito bem, valente rapaz! — disse Van Helsing. — Um momento de coragem e tudo estará pronto. É preciso atravessá-la com esta estaca (...).

Neste trecho, Van Helsing explicava para Arthur que era necessário matar Lucy. Para persuadi-lo, o médico o intimidou, pois foi pelo medo do que poderia acontecer à humanidade que Arthur decidiu matar sua noiva definitivamente.

Não há, assim, um contrato estabelecido entre o ser sobrenatural com o ser real, pois o primeiro age sem oferecer nada em troca ao segundo; ele o ataca sem explicações ou argumentações. Já entre os seres da ordem real no enredo, o contrato é estabelecido tendo como resultado um ganho imaterial por parte da equipe de pesquisadores, ou seja, a sanção das ações é cognitiva. Sendo assim, matando Lucy, os pesquisadores vão garantir a paz na sociedade, e esta paz, muito comum nos finais felizes dos *best-sellers*, é o motivo de suas ações.

A sanção cognitiva é comum nos *best-sellers*, em que o final obrigatoriamente feliz é uma característica marcante. Assim, mais que um ganho material, o sujeito, nos *best-sellers*, busca reestabelecer a paz, a harmonia e a felicidade iniciais. Nos livros

mais vendidos de terror tradicional, o que se busca são a volta à normalidade do real, na narrativa, e o extermínio do fenômeno sobrenatural; já nas obras de terror moderno, o que se busca é a paz interior, a resolução de conflitos interiores entre o ser e o não-ser um actante da ordem sobrenatural, ou seja, a “luta” é interna, em que os sentimentos íntimos dos personagens são figurativizados pelos poderes sobrenaturais.

As principais transformações de estado no percurso narrativo de *Drácula* consistem na vampirização das vítimas do Conde e, por consequência, na necessidade de matá-las definitivamente, alterando o caráter de sua imortalidade, em que, da oscilação entre a vida vs. não-morte, elas passem à instância da morte.

Essas transformações de estado estruturam a obra dentro da atmosfera de terror. Primeiramente, o fato de um vampiro atacar uma pessoa já é um ato sobrenatural, que rende à narrativa o estatuto do terror e o medo; além disso, ter que matar a vítima vampirizada para que ela possa deixar de fazer novas vítimas também confere, ao enredo, um caráter sobrenatural, pois além de isso ser um ato fantasioso, não há preocupação com as leis, como haveria em uma história real. Matar uma pessoa, em uma história de terror, passa a ser solução, e não problema a ser desvendado, como numa narrativa policial, por exemplo. Tudo isso para que o medo sobrenatural se instaure livremente no texto.

Como já aqui citado, essas instâncias são colocadas em discurso, em *Drácula*, na forma de cartas ou diários em que todos os personagens da narrativa ganham voz, em um momento ou outro. Isto é, o enredo é narrado em primeira pessoa do singular, sendo que os enunciadores são todos os personagens, por meio de seus diários e de cartas trocadas entre si.

Uma dos caminhos hipotéticos pelo qual este trabalho se enveredou foi que, quando são enunciados em primeira pessoa do singular, os textos de terror produzem o efeito ilusório de aproximação entre a realidade narrada e o interlocutor do texto, aumentando o medo suscitado no discurso. Essa ilusão perturba o leitor, e tal perturbação é uma das peculiaridades dos livros de terror.

Cada obra é enunciada da maneira que mais conveniente for ao que ela deseja discursar. Assim, em *Drácula*, pode-se afirmar que a enunciação em primeira pessoa do singular mantém esse efeito de ilusão de aproximação entre enunciador e enunciatário, pois não há gêneros mais pessoais que as cartas e os diários.

Matheus Nogueira Schwartzmann (2009, p. 19), em sua tese de doutorado intitulada “Cartas marcadas – Prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro”, afirma:

Toda carta, e por extensão, toda correspondência, é fruto de ao menos uma identidade singular, de uma individualidade, que tem como objetivo manifestar e assegurar a existência de um sujeito. Ao evidenciar o sujeito que a escreve, ela permite (...) que o seu discurso seja aproximado do discurso do diário íntimo e mesmo da (auto)biografia, em que vemos processos de profunda concentração do sujeito sobre si mesmo, embora, na carta, o sujeito concentre-se menos e dirija-se também para fora de si, buscando o outro.

Segundo as palavras de Schwartzmann, a carta é uma maneira de o sujeito se colocar para fora de si, buscando o outro; quando se tem a publicação dessas cartas, portanto, este outro passa a ser o leitor. É nessa busca do outro que a obra se enuncia. O leitor, dessa forma, passa a ser o enunciatário dessas cartas, numa linguagem subjetiva, carregadas de manifestações de um “eu” amedrontado.

Denis Bertrand, em *Caminhos da semiótica literária* (2003), afirma que o sujeito epistolar é dialógico, e toma forma quando uma “isotopia intersubjetiva é instaurada na interação epistolar” (2003, p. 156). Por meio das cartas, o enunciador constrói seu enunciatário, convocando-o para a reciprocidade da interação. Ou seja, enunciador deve convencer o seu enunciatário a participar da interação, e este tem que aceitá-la para que se confirme a identidade do gênero. Trata-se de um contrato fiduciário epistolar.

Bertrand expõe que há dois modos de se construir uma identidade do gênero das cartas: a primeira consiste no modo epistolar, e a segunda consiste no modo passional, que é o que está presente em *Drácula*. Enquanto no primeiro modo há, de maneira superficial, a construção de um enunciatário que somente responde a estímulos, aceitando participar do processo de interação recíproca, tendo como objeto apenas essa interação com o outro, no segundo modo o objeto (carta) do sujeito passa a ter mais valor, ou seja, o sujeito passional cria entre si e o objeto “um espaço modal notavelmente rico e coerente “(...) que funda e organiza a autonomia (...) de seus percursos” (SCHWARTZMANN *apud* BERTRAND, 2003, p. 385).

Dessa forma, percebe-se que enquanto o modo epistolar é centrado, sobretudo, na troca, na interação, isto é, no processo de produção e recepção da carta, no outro modo, o sujeito passional “seria o responsável por dar maior espessura aos conteúdos cognitivo-patêmicos nas cartas” (SCHWARTZMANN, 2009, p. 44), isto é, no modo

passional, o foco é dado na recepção da carta, e é isso o que ocorre em *Drácula*: a paixão tida pelo enunciador da carta, o medo, deve se instaurar naquele que a recebe, ou seja, o leitor.

Dessa forma, segundo Schwartzmann (2009, p. 45), “o gênero epistolar é capaz de suscitar e moldar paixões, fazendo delas paixões tipicamente epistolares”. Citando Violi (1988, p.35), Schwartzmann aponta para o fato de as cartas serem o lugar ideal para a manifestação de paixões. A solidão do ato de se escrever uma carta permite ao enunciador a liberdade de expressão; nela, ele vai expor seus sentimentos mais profundos, sejam bons ou ruins, de maneira livre, pois o enunciatário ainda não está presente. Um exemplo que comprova tal afirmação é o já acima citado, em que Harker escreve sobre o que sentiu ao ver as mulheres vampiras no castelo do Conde Drácula: “Não devia escrever isto, pois algum dia Mina vai ler estas notas e sentirá ciúmes; mas é a verdade” (STOKER, 1987, p. 24). Percebe-se que aquilo que o enunciador não falaria ao enunciatário pode ser escrito livremente por ele.

Sendo as cartas e os diários, que compõem a obra, o local livre para seus enunciadores escreverem o que desejassem, o medo é expresso livremente também, com o objetivo de chegar ao enunciatário, o leitor, num processo de fazer-sentir.

O diário é um gênero bastante semelhante à carta; o que muda entre um gênero e outro, principalmente, é que enquanto na carta o enunciatário é uma outra pessoa, no diário, o enunciatário é o próprio enunciador. Geralmente, escreve-se em diários a fim de guardar segredos, isto é, o enunciatário não é ninguém que não o próprio enunciador. Isso mostra que, neste caso, a prática da escrita expurga sentimentos, sendo o medo o principal deles.

Quando se publica um diário, no entanto, o enunciatário passa a ser o leitor, assim como ocorre com as cartas. É este leitor que se deseja persuadir com o contrato fiduciário epistolar, pois se este não aceitar o contrato, ou seja, a leitura, o medo não será nele instaurado. Essa liberdade ao escrever, ao detalhar as sensações provocadas pela experiência com o Conde Drácula, atinge o leitor, que desenvolve, ao longo da leitura, o percurso do medo.

Sendo este texto escrito em cartas ou diários, que são, também, duas das formas mais subjetivas de escrita, o que se percebe, em *Drácula*, é que enunciador e enunciatário “conversam” na prática da leitura, em que o primeiro, muitas vezes, chega a se dirigir diretamente ao segundo, como nas passagens seguintes: “Que farei? Como escapar desta tortura?” (STOKER, 1987, p. 27); “Voltando ao quarto, caí de joelhos.

Está, pois, tão próximo o meu fim? Senhor, protegi-me!” (STOKER, 1987, p. 29); “A tempestade já passou e os curiosos estão voltando para casa. Enviarei mais pormenores para a próxima edição”. (STOKER, 1897, p. 38).

Percebe-se, nestes trechos, que o enunciador mantém a presença do enunciatário no discurso. Além disso, essa segmentação do texto, típica dos folhetins oriundos do Romantismo, envolve o leitor no processo discursivo.

Entre os diários e as cartas que compõem *Drácula*, não há uma forma que predomine na composição da obra; elas se mesclam. A obra é composta pelo compilação de cartas trocadas entre as personagens e os registros nos seus diários particulares, mas não há uma predominância de um ou outro gênero. Da mesma forma, não se pode afirmar que uma personagem escreve mais cartas do que registros em seu diário e vice-versa, pois as maneiras como as personagens enunciam também são misturadas entre os dois gêneros. Assim, portanto, *Drácula* possui um narrador que se manifesta por diferentes enunciadores.

É possível perceber que a escolha por determinado episódio ser narrado por carta ou por diário depende do efeito de sentido que o enunciador quer produzir. As cartas são o gênero escolhido, na maioria dos casos, quando o que se quer enunciar são ações, como, por exemplo, quando Van Helsing e Harker viajam em busca de Drácula, para destruí-lo, e escrevem notícias a John, Quincey Morris e Arthur, a fim de relatar sobre os episódios que vivenciavam.

Outro exemplo a ser citado, que ilustra o uso das cartas na obra, se dá quando Harker e Mina resolvem contactar o Dr. Van Helsing para tratar de Mina, que apresentava sinais estranhos de alguma doença. Neste caso, a necessidade da ação – a ajuda vinda de fora – fez com que as personagens escrevessem uma carta, esperando algum resultado, alguma transformação.

Percebe-se, assim, que o foco das cartas é pragmático, isto é, é centrado nas ações, pois era uma atitude que se esperava ao se enunciar por meio da carta. O enunciador esperava uma resposta do enunciatário, ou seja, enunciador e enunciatário exerciam uma importante função no processo de buscar e obter ajuda.

Já os diários eram utilizados quando o enunciador, qualquer que fosse a personagem, queria desabafar, expor suas angústias e medos. Assim, a escolha por utilizar os registros no diário se dava, na maioria dos casos, quando o enunciador não esperava alguma ação por parte do enunciatário, afinal o enunciatário era ele mesmo. O

que ele queria era apenas expurgar o medo, o sofrimento e articular e organizar, por meio da escrita seus sentimentos.

Um exemplo que pode ser citado do uso de registro de diários se dá quando Mina escrevia sobre a saudade e a preocupação que tinha devido à ausência de notícias do seu noivo, Harker, que partira a trabalho para o castelo do Conde Drácula. Mina não tinha a quem enunciar, pois não sabia ao certo onde Harker estava, então registrava em seu diário sobre seus sentimentos.

Da mesma forma Harker o fazia, como no exemplo já acima mostrado, quando ele escreveu em seu diário sobre a atração que sentira pelas irmãs do Conde, isto é, ele registrou em seu diário algo que deveria ser enunciado apenas a si mesmo. Ele era o enunciador e o enunciatário de seu discurso.

Assim, o foco das cartas é passional, já que está centrado em sentimentos e sensações, boas ou ruins, vividas pelas personagens, ou seja, o foco das cartas é passional, pois está relacionado a instâncias que levam o sujeito a agir. É importante observar que, mesmo sendo escrito por cartas e diários, as personagens, ao enunciarem, utilizam-se do discurso direto, isto é, dão a voz a outras personagens que estavam envolvidas na situação, descrevendo em detalhes os fatos ocorridos.

O medo, sensação de base e típica das obras de terror, está presente em ambos os gêneros. Harker e Mina, ao escreverem uma carta ao Dr. Van Helsing pedindo ajuda para Lucy, descreveram o comportamento da moça e afirmavam terem medo do que estava acontecendo com ela, por exemplo. Da mesma forma, Harker registrava em seu diário o quanto sentia medo da figura estranha do Conde Drácula, logo que o conheceu.

Dessa forma, o medo é a sensação que está presente em todos os relatos, sejam cartas ou diários, configurando-se como a sensação de base do texto. Por meio de discursos que esperam uma ação, ou por registros pessoais de desabafo, um dos fatores principais que levam os sujeitos a agir é o medo. No primeiro caso, ou seja, nas cartas, o medo do que está acontecendo e do que pode vir a acontecer move os sujeitos a pedirem ajuda a um enunciatário; já no segundo caso, nos diários, o medo é um dos fatores que levam o sujeito a sentir necessidade de expurgar os sentimentos, escrevendo relatos pessoais.

Como já acima citado, e à guisa de conclusão deste item, *Drácula* é um texto figurativo, cuja temática abordada é a clássica disputa entre o bem (real) e o mal (sobrenatural). As figuras que representam cada um desses opostos são claramente expostas no texto: a hóstia sagrada, o crucifixo, o alho, a estaca e a bala de prata, além

dos personagens da ordem real no enredo, são figurativizações do bem, já que são os responsáveis por acabar com o Conde, enquanto o vampiro Drácula e seus dentes pontiagudos são figurativizações do mal.

Tais figuras, postas em discurso na ordem sintagmática que cria o suspense anterior ao terror, enunciadas por meio da subjetividade das cartas e diários, configuram a obra de modo a transmitir o medo sentido pelos seus personagens aos leitores, que consomem, até hoje, esta obra de terror clássico.

A presença de *Drácula* nas listas dos mais vendidos de 1980 a 2007, mesmo sido escrito em 1897, mostra que há, no mercado editorial, espaço para as diferentes variantes dentro da configuração discursiva do terror – dos mais tradicionais, como *Drácula*, aos mais modernos, de cunho psicológico, como as obras já mencionadas de Anne Rice ou Sidney Sheldon, por exemplo.

3.2.5 O terror materializado em *O exorcista*

O exorcista foi uma obra escrita em 1971, por William Blatty, e lançada no cinema americano no ano de 1990. As temáticas dos espíritos, das possessões demoníacas, e da eterna luta entre o bem e o mal, comumente figurativizada nas histórias de terror, constituem enredos propícios à atmosfera do medo, comercializada nos livros mais vendidos desta configuração discursiva.

Como já aqui citado, a adaptação de obras literárias pela indústria cinematográfica auxilia no crescimento da vendagem da obra original. Com *O exorcista* ocorre este processo, já que o cinema divulga a narrativa e instiga o telespectador a se tornar um leitor, muitas vezes.

A história se inicia com Chris MacNeil, uma atriz de Georgetown, que morava com sua filha de doze anos, Regan, e seus criados: Sharon, sua secretária, e o casal Karl e Willie, caseiro e empregada da casa, respectivamente. Chris se divorciou de seu marido enquanto sua filha ainda era pequena, e ele não tinha muito contato com a menina.

A narrativa segue sem complicações. Chris era uma atriz de sucesso, em ascensão na carreira, e acabava de receber um convite para dirigir um filme. Regan era uma menina delicada e meiga, que amava sua mãe e os empregados da casa.

No dia do aniversário de Regan, o pai da menina não lhe telefonou. Com isso, ela ficou muito abatida e triste por uns dias. Chris começava a se preocupar com a filha, que não queria sair do quarto, comer, nem desenvolver suas atividades rotineiras.

Regan começou, então, a se queixar de uns ruídos em seu quarto, como pancadas na parede. Aos poucos, Chris percebia mudanças no comportamento de sua filha: ela urinava e vomitava frequentemente, sem autocontrole, sua cama sacudia sozinha, e os ruídos só aumentavam. A atriz resolveu levar a filha ao médico, Dr. Klein, um famoso neuropsiquiatra.

Regan explicou ao Dr. Klein que Regan tinha convulsões, incluindo momentos de levitação e de agressividade, em que demonstrava grande força. Regan amaldiçoava e blasfemava com uma voz demoníaca do sexo masculino. Regan sofreu, então, uma série de exames médicos. Quando raios-X não mostraram nada fora do normal, o médico informou que Regan deveria ser levada a um neurologista mais especializado em doenças mentais. Enquanto isso, o quadro de Regan piorava.

Quando todas as explicações médicas foram esgotadas, o novo médico, Dr. David, recomendou um exorcismo, sugerindo que, se os sintomas da Regan eram psicossomáticos, resultados de uma crença na possessão demoníaca.

Numa tarde em que Chris precisava sair, e Karl e Willie estavam de folga, ela deixou a menina, que dormia, aos cuidados de Sharon. Mais tarde, o diretor Burke Dennings chegou para visitar a atriz, e Sharon pediu para que ele a esperasse. Aproveitou a presença do diretor para ir à farmácia, já que não podia deixar Regan sozinha. Quando ela voltou, no entanto, Dennings estava caído no chão, do lado de fora da casa, morto, com o pescoço virado para trás.

Chris, Karl e Willie chegaram e lamentaram a morte do diretor, o qual julgaram ter cometido suicídio. A atriz, no entanto, percebeu que não seria possível que a queda torcesse seu pescoço daquela maneira, e concluiu que Regan o havia jogado pela janela de seu quarto. Sua preocupação aumentou quando o detetive Kinderman chegou, tempos depois, a sua casa.

O detetive interrogou todos os que moravam na casa de Chris, mas soube superficialmente do problema de Regan, pois Chris lhe escondeu detalhes. Nas investigações, Kinderman começara a suspeitar de Karl, que era um pouco calado e entrou em contradição ao dizer que, na noite da morte de Dennings, teria ido ao cinema, mas disse que o filme fora transmitido normalmente – naquela sessão, houve uma falha técnica e o filme foi interrompido por vinte minutos.

Desesperada, e com medo de que Regan pudesse sofrer as consequências do assassinato de Dennings, Chris foi buscar Damien Karras, um padre que também era psiquiatra. A mãe de Regan contou a história da filha, mas, a princípio, o padre Karras se mostrou contrário ao ato do exorcismo.

Karras, no entanto, sensibilizou-se com a dor de Chris, que abandonara sua vida, inclusive a proposta de dirigir um filme, para curar a filha. Ao chegar à casa da menina, Karras ficou espantado com a cena que viu: uma garota presa à cama por meio de correntes, de feição desfigurada, que gritava, rugia, e dizia palavras de baixo calão.

Durante um período em que Karras observou Regan, ela se referiu constantemente a si mesma como o Diabo. Karras inicialmente acreditava que ela estivesse apenas sofrendo de psicose, mas começava a perceber que Regan apresentava todos os sintomas de uma possessão.

Para Karras acreditar que era necessário o exorcismo, ainda era preciso um sinal de que a menina realmente estava fora do controle da situação: o discurso em uma língua desconhecida. Insistente, Karras conseguiu gravar o discurso de Regan em uma língua desconhecida, que era o Inglês falado de trás para frente. Karras decidiu pedir permissão da Igreja para realizar um ato de exorcismo.

Após mostrar a gravação da fala de Regan e de contar sua história ao bispo, este concedeu a permissão para exorcizar Regan, mas permitiu que Karras apenas assistisse ao ato, pois quem o conduziria seria Lankester Merrin, um padre experiente no assunto. Sendo assim, ambos foram à casa de Chris para iniciarem-se os trabalhos de exorcismo.

Enquanto isso, o detetive Kinderman continuava a investigar o caso da morte de Dennings; todos os dias, ele observava a casa de Chris e passou a seguir Karl. Numa noite, ele viu o caseiro entrar em um apartamento escuro, na periferia da cidade. Foi até lá e descobriu que Karl sustentava uma filha e seu namorado, ambos viciados em drogas. A mãe da menina era Willie, mas esta achava que sua filha estava morta; Karl inventou essa história, pois julgava que a mãe iria sofrer muito ao vivenciar o drama de sua filha com as drogas. Karl, então, deixou de ser suspeito do assassinato, já que o mistério que ele escondia, atrás de uma timidez suspeita, era um drama familiar.

O detetive, então, continuou suas investigações e observações sobre quem entrava e saía da casa de Chris. Por julgar muito estranho o pescoço do diretor ter sido encontrado totalmente virado para trás, por conhecer Merrin e saber que ele fazia exorcismos, e depois de ler muito sobre possessões espirituais, o detetive deduziu o caso: tratava-se de um assassinato. No entanto, como se tratava de um crime

involuntário, já que Regan apenas oferecera seu corpo material para o espírito matar Dennings, Kinderman resolveu arquivar o caso.

Iniciava-se o trabalho de exorcismo. Merrin e Karras tentaram conduzir o espírito de Regan. O demônio ameaçava e provocava os sacerdotes, tanto física como verbalmente. O exorcismo de Regan foi um ato difícil para os padres, pois o espírito que dela se apossava era poderoso e se recusava a libertá-la. A força do espírito que se apossava de Regan foi suficiente para fazer com que Merrin morresse de ataque cardíaco.

Karras, desesperado, tentou realizar o exorcismo sem sucesso, enquanto Regan ria de como Karras tentava salvar o companheiro. Karras atacou Regan e tentou sufocá-la, desafiando o demônio a sair de Regan e entrar nele. O demônio, então, faz isso, porém com outra finalidade: matar Karras – o padre se atirou pela janela do quarto de Regan e caiu, permanecendo, no entanto, ainda vivo.

Chegou, então, à casa de Chris, o padre Dyer, amigo de Karras, que administrou os últimos sacramentos, e o sacerdote morreu. Regan recuperou sua saúde e, ao despertar do transe, não se lembrava de nada que havia ocorrido nos últimos tempos. Chris e a menina partiram de Georgetown em uma viagem de lazer, a fim de se esquecerem dos traumas vividos. A narrativa se encerra.

Classifica-se *O exorcista* como uma obra da configuração discursiva do terror pelo fato recorrente de um elemento insólito aparecer na ordem real da narrativa, sem haver dúvidas, provocando medo. No início do processo de possessão de Regan, várias foram as tentativas de negar o insólito: Chris achava que os barulhos no quarto da menina eram provocados por ratos no porão, os médicos julgavam que ela sofria de esquizofrenia, depressão, lesões cerebrais, entre outras doenças, o padre Karras julgava que a menina se encontrava naquele estado por auto-sugestão, já que lera um livro de feitiçaria.

No entanto, as tentativas de negação foram sendo excluídas aos poucos, na medida em que cada personagem começava a detectar alterações em Regan que não poderiam ser obra de uma menina de doze anos, como a mudança de feição, de linguagem, de voz e até o cometimento de um crime.

Não há um momento exato na narrativa em que alguma personagem tenha constatado claramente que havia um elemento sobrenatural inserido na ordem real fictício, mas as personagens passavam a crer, lentamente, que a menina estava envolvida por um ser maligno. A primeira que constatou a situação foi Chris, pois os

exames médicos de Regan não mostravam quaisquer alterações e pelo fato de ela conhecer muito bem a menina, desacreditando que ela fosse capaz de tantas atrocidades. E então, por sugestão de Sharon, foi procurar um padre para realizar o exorcismo de Regan.

O trecho citado acima (BLATTY, 1971, p. 128-9), que mostra a conversa entre Chris e padre Karras, em que a atriz implorava ao sacerdote que realizasse o exorcismo na filha, ilustra que a mãe de Regan estava convencida de que o problema da menina era de ordem espiritual. A passagem a seguir, também referente à conversa entre Chris e Karras, confirma esta afirmação (BLATTY, 1971, p. 128-9):

- E o que é que se faz para se conseguir um exorcismo?
- Perdão, não compreendi.
- Se uma pessoa estiver possessa de algum demônio, o que é que se faz para se conseguir um exorcismo?
- (...)
- Bem, padre Karras, acontece que uma pessoa que é muito querida por mim está possuída. Necessita de um exorcismo. O senhor pode fazê-lo?

Fica claro, portanto, que há a constatação de que havia um elemento sobrenatural inserido na ordem real do enredo, que, por meio do corpo físico de Regan, se manifestava. Este elemento provocava medo, como será visto mais adiante.

Como é comum em obras de terror, em *O exorcista* há uma conotação sexual de caráter muito acentuado. O espírito que se apossou de Regan usava a menina para manifestar cenas e discursos em que o sexo se fazia presente, como mostram os trechos abaixo:

- (1) Uma gargalhada parecida com um latido brotou-lhe da garganta. Depois caiu de costas como se alguém a tivesse empurrado. Puxou a camisa de noite para cima, expondo os órgãos genitais. — Venham para a cama comigo! — gritou para os médicos, e começou a passar freneticamente a mão pela vagina. Momentos depois, Chris saiu do quarto a correr, sufocando um soluço, na altura em que Regan levou os dedos à boca e os lambeu (BLATTY, 1971, p. 69).
- (2) — Queres possuí-la? — perguntou Regan ao padre. — Desaperta as correias que eu deixo fazê-lo!
— Deixe-me vê-la.
— É muito apetitosa — disse Regan com altivez, passando lentamente a língua pelos lábios rachados, lambendo a saliva (BLATTY, 1971, p. 133).

- (3) (...) e Regan, de pernas levantadas e abertas, numa cama que saltava e sacudia, agarrava o crucifixo de osso com muita força e o enfiava na vagina, ao mesmo tempo em que olhava aquilo cheia de terror, com os olhos esbugalhados e a cara ensanguentada (BLATTY, 1971, p. 132).

Nas obras de Anne Rice, por exemplo, em que os vampiros são descritos com uma beleza divina e amam outros seres, o sexo assume um papel que conota essa nova composição da figura do vampiro, fazendo parte de um cenário de amor, sedução, conflitos emocionais, medo, etc. Em *O exorcista*, não há este amor entre seres da ordem sobrenatural, mas apenas cenas sem censura em que a sexualidade é fortemente explorada. Neste caso, o sexo ocorre como um afloramento do reprimido, assim como o terror, conforme já aqui citado; a literatura fantástica é o lugar propício para expurgar sentimentos e liberar repressões, e o sexo é uma delas.

Na obra, são citadas as missas negras, rituais de culto ao demônio sobre os quais o padre Karras foi pesquisar. Nesses rituais, fica clara a relação entre terror e sexo, tão comum nas obras desta configuração discursiva (BLATTY, 1971, p. 95):

Karras respirou naquele silêncio ,em seguida pegou numa obra erudita sobre feitiçaria, abrindo-a numa página que tinha marcado com um clipe.

Nela relatava o que era uma missa negra, uma forma de culto ao diabo, em que o ritual consistia principalmente em:

- 1) exortação (o "sermão") à prática do mal entre a comunidade;
- 2) cópula com o demônio (considerada dolorosa, sendo o sexo do demônio invariavelmente descrito como "frio como o gelo") e
- 3) uma série de profanações, na sua maior parte de natureza sexual, na maior mistura entre a simbologia sacra e sacramental e as imagens religiosas como símbolos e práticas ligadas ao erotismo e à vida sexual...

(...) As missas negras aplicam-se às pessoas que não podem ter nenhum prazer sexual a não ser relacionado com um ato blasfemo.

As cenas que desempenham uma conotação sexual nesta obra ressaltam a malevolência e a crueldade do espírito que se apossou de Regan. Todo o cenário construído remete ao grotesco, ao escatológico. Percebe-se que a sexualidade, em *O exorcista*, não exerce a mesma função que em obras como as de Anne Rice, por exemplo, ou seja, o sexo não é visto como resultado do amor de duas personagens ou como busca de um determinado prazer corporal, mas sim é um ato animalesco,

selvagem, brutal, o que acentua ainda mais a atmosfera do baixo, impressionando o leitor.

O exorcista é um clássico das obras de terror, já que é um dos pioneiros a tratar dos espíritos e das possessões em literatura de ficção. A obra apresenta um cenário em que o medo é presente em todos os momentos, sobretudo pelo fato de o leitor encontrar nas páginas finais a informação de que a história foi baseada em fatos reais. Não se pode garantir que tal afirmação seja verdadeira, mas é possível afirmar que, ao final da leitura, quando o leitor está envolvido com a trama, e muito provavelmente amedrontado, esta informação pode enfatizar ainda mais medo provocado pela obra, dentro do estímulo à imaginação que a literatura propõe.

O medo, em *O exorcista*, é sentido tanto pelas personagens quanto pelo leitor. As passagens abaixo confirmam que a sensação do medo é sentida pelas personagens da ordem real da narrativa e, conseqüentemente, é transmitida ao leitor:

- (4) Chris foi para o seu quarto e deixou-se cair na cama, fatigada; adormeceu quase imediatamente. O som de horríveis gritos histéricos, escutados no limiar da consciência, fez a atriz acordar.
— Mãe, vem cá, vem cá, tenho medo!
— Sim, vou já, está bem, querida, vou já!
Chris correu pelo corredor até ao quarto de Regan. Ouviu gemidos, choro, uns sons como de molas do colchão.
— Oh, meu bebê, que aconteceu? — exclamou Chris ao acender a luz. — Deus Todo-Poderoso!
Regan, deitada de costas, toda retesada, com a cara molhada de lágrimas e contorcida de terror, agarrava-se aos lados da cama estreita.
— Mãe, por que é que a cama está se mexendo? — gritou.
— Faz com que pare!
Oh, tenho medo! Faz com que pare.! Mãe, por favor, faça com que isto pare!
O colchão se mexia violentamente para trás e para frente (BLATTY, 1971, p. 52).
- (5) — Os médicos, Chris!
Chris veio imediatamente à porta, com a face contorcida de medo.
— Oh, meu Deus, entrem! — disse, trêmula. — Entrem e veja o que ela está fazendo! (BLATTY, 1971, p. 68).
- (6) Karras olhou espantado. Sentiu mãos na nuca, frias de gelo, tocando-o levemente. Depois, desapareceram. Causado pelo medo, concluiu ele. Medo. (BLATTY, 1971, p. 151).

(7) — Deus no Céu! — murmurou Karl, com medo. Mas Karras não o viu fazer o sinal da cruz quando a parte de trás da cama se levantou, ficando ao mesmo nível da parte da frente. Não pode ser!, pensou ele, observando aquilo, pasmado. (BLATTY, 1971, p. 196).

Essas cenas descritas no livro objetivam chocar o leitor. Percebe-se que a descrição desse cenário, em que uma situação comum da ordem real fictício (o cotidiano de uma menina de doze anos) é perturbada pela presença do sobrenatural, acentua o medo que o texto faz suscitar.

Nestes excertos, percebe-se que as personagens da ordem real temiam a manifestação demoníaca que se apossava de Regan; mesmo o padre Karras, que assistira a outros exorcismos, entregara-se à sensação de medo provocada pela situação.

A forma com que o medo é suscitado e sentido pelo leitor é, como já citado em outras análises, provocada por meio do arranjo discursivo da narrativa, em que se encaixam a ordem sintagmática e a escolha das palavras utilizadas para favorecer o clima de terror no enredo.

O exorcista é uma obra cujos termos são utilizados sem censura, tanto em relação ao medo, quanto à conotação sexual que a obra expressa. Palavras como “sangue”, “barulhos”, “escuridão”, “feição amaldiçoada”, “demoníaco”, “possuída”, “gritos de terror”, entre outros, são responsáveis por conferirem à obra a atmosfera sombria de um caso de terror.

Quanto à ordem sintagmática que compõe o discurso de *O exorcista*, pode-se dizer que o clima de terror vai sendo instaurado gradativamente, pelas descrições detalhadas e pelas palavras selecionadas, que produzem a atmosfera do medo. O excerto abaixo exemplifica como a construção do cenário do terror vai sendo construído de forma gradativa. Nele, são narradas as percepções do padre Karras ao ver Regan pela primeira vez (BLATTY, 1971, pp. 130-1):

Ele sustentou o olhar fixo de Chris e, em seguida, voltou-se para a porta do quarto. Ao pegar na maçaneta da porta, os sons que vinham lá de dentro cessaram de repente. No silêncio sublinhado pelo tiquetaque do relógio, Karras hesitou, depois entrou devagar no quarto, quase recuando ao sentir o cheiro nauseabundo de excrementos baforentos que o atingiu na cara como o sopro de uma explosão.

Refreando rapidamente a repulsa, fechou a porta. Os olhos espantados ficaram, então, presos àquela criatura que era Regan,

àquele ser que jazia de costas, na cama, de cabeça afundada na almofada, enquanto os olhos, saindo-lhe esbugalhados das órbitas encovadas, brilhavam com argúcia de demente e inteligência febril, com interesse e maldade, ao fixarem os seus; observando-o, atentos, ferventes de cólera, num rosto moldado numa máscara esquálida e medonha de malevolência que subjugava a mente.

Karras passou os olhos pelo cabelo despenteado e densamente emaranhado, pelas pernas e pelos braços definhados, pelo estômago dilatado, sobressaindo grotescamente. Depois voltou aos olhos; vigiavam-no... cravavam-se nele... desviando-se, então, para lhe seguirem os movimentos quando se dirigiu para uma cadeira da escrivaninha perto da janela.

Como pertence à configuração discursiva do terror, *O exorcista* tem como fundamentação de base a oposição real vs. sobrenatural; no entanto, como já citado nas outras análises aqui apresentadas, cada enredo, com suas figuras e temas específicos, apresenta uma oposição de base própria. Em *O exorcista*, pode-se dizer que o que sustenta a narrativa é a oposição bem vs. mal, em que a instância do bem, para os seres da ordem real da narrativa, recebe um valor eufórico, e o mal recebe um valor disfórico. Todas as personagens envolvidas na história são boas e corretas, inclusive Regan, que é a menina possuída. Contra eles instaura-se a forma mais extrema do mal.

No enredo de *O exorcista*, há uma mescla do bem com o mal em vários momentos. Regan é a representante principal desta mistura de instâncias que confere ao leitor o efeito de sentido do medo: ela deixou de ser a menina que sempre fora a partir do momento em que foi possuída por um espírito maligno. Assim, ela permanecia com seu corpo, porém transfigurada em um aspecto animalesco, com atitudes e palavriado que não eram dela, devido à possessão.

Regan era, portanto, o objeto da possessão. Uma menina meiga, linda, carinhosa, que de repente transformou-se numa figura perversa, animalesca. Ela é o veículo por meio do qual o mal entra na ordem real fictício, que era bom e sereno, onde as pessoas viviam felizes tranquilamente.

O espiritual, dessa forma, age no material, tomando conta da vida da menina; ao mesmo tempo, o material age no espiritual, pois é naquele que este encontra força para se concretizar. O espírito necessitava do corpo, da voz de Regan, para agir impiedosamente, e a menina, por não poder lutar contra a situação, envolveu-se e foi possuída por completo pelo espírito que a atormentava.

Essa mescla de instâncias confere ao texto uma conotação típica das obras de terror: o envolvimento entre o que é real, dentro do universo ficcional, e o que surge do

sobrenatural, com a nítida distinção entre o que constitui um e o que constitui outro, porém com a certeza de que ambos convivem num mesmo plano. O medo surge desta relação, pois a partir do momento em que uma menina comum, doce, indefesa e ingênua passa a ser alvo de uma possessão demoníaca, há uma possível identificação do leitor para com a situação, ou uma possível aceitação de que aquilo pode acontecer com qualquer ser da ordem real. Essa sensação é responsável por perturbar o leitor.

O exorcista se situa no eixo dos contrários (não-vida vs. não-morte), pois o espírito que se apossou de Regan não aparecia com uma forma definida, sequer tinha nome; ele se manifestava unicamente no corpo da menina, isto é, precisava deste corpo material para existir. Dessa forma, pode-se afirmar que o espírito agia no eixo dos contrários, pois não tinha uma imagem definida, nem características vitais próprias (não-vida), mas não era inexpressivo como um cadáver, ao contrário, exercia uma força muito grande em Regan, tomando conta de seu corpo para se manifestar (não-morte). O espírito que se apossa de Regan instaura-se na posição da não-morte, pois é um elemento que não pertence à ordem dos vivos, mas se vale de um ser vivo para se manifestar.

O fantasma de Susan, em *O fantasma da meia-noite*, agia no nível do contraditório, pois tinha uma forma definida, uma identidade, e aparecia para as crianças, não se apossava delas (vida), ao mesmo tempo em que era um fantasma, isto é, algo que já não vivia mais na ordem real (não-vida). Assim, essa delimitação entre o que era real, na narrativa, e o que era sobrenatural fez com que os personagens logo aceitassem a presença do insólito.

Já em *O exorcista*, não havia um fantasma definido, que os personagens pudessem ver, mas sim uma força espiritual que se apossava de Regan, deformando-lhe as feições e atitudes. Por este motivo, as personagens demoraram a perceber e aceitar que a doença da menina era de ordem espiritual.

Essa diferença de posição no quadrado nas duas obras que abordam a temática dos fantasmas e espíritos demonstra duas diferentes variantes do terror. *O fantasma da meia-noite*, por ser uma obra que também pode ser lida pelo público infanto-juvenil, apresenta um enredo mais simples, com o terror manifestado mais sutilmente.

Já *O exorcista*, em que há mesclas mais acentuadas entre o que é real na ficção e o que é sobrenatural, tem uma carga semântica mais acentuada, provocando um tipo de medo mais acentuado também. A possessão de Regan, numa situação em que a menina deixara de ter vida própria, é mais intensa que a aparição do fantasma (bondoso) de

Susan para as crianças, e essas diferentes variantes do terror provocam diferentes tipos de medo.

Nas duas histórias há mesclas entre real fictício e sobrenatural, como ocorre em toda obra de terror, no entanto, em *O fantasma da meia-noite*, o espírito de Susan tinha uma identidade visual, já em *O exorcista*, o espírito que se apossou de Regan, inicialmente não tinha, mas essa identidade vai sendo construída, porque a menina vai se transformando em um monstro, que é a figura do diabo, forma mais extrema do mal.

Além disso, pode-se dizer que o medo, em *O fantasma da meia-noite*, é focado em um ser da ordem real no enredo, a partir do momento em que se descobriu que o fantasma de Susan não representava perigo. Já em *O exorcista*, o medo se centra, durante toda a narrativa, em um ser da ordem sobrenatural, pois fica claro, desde o início de sua aparição, que se trata de um ser maligno.

Essa diferença de focalização rende às duas obras o efeito de sentido do medo, porém com intensidades diferentes: enquanto em *O fantasma da meia-noite* o medo que o texto faz suscitar no leitor é mais atenuado, em *O exorcista* ele é mais intenso, havendo um desejo de que o leitor fique não apenas amedrontado, mas chocado com o contexto descrito.

O percurso narrativo (PN) de *O exorcista* é centrado na transformação de Regan, que passou de um estado inicial de uma menina com vida normal a um estado final de possessão demoníaca, que alterou suas feições, sua saúde física e integridade mental. O esforço dos personagens é o de fazer com que o espírito que possuía Regan saísse de seu corpo e libertasse a menina. A obra é toda centralizada no PN principal, porém comporta outros programas narrativos paralelos, como a descrição do trabalho de Chris como atriz e a trajetória de Karl, o mais relevante ao PN de base.

O caseiro era descrito, na obra, como um homem tímido e de poucas palavras, como quem esconde um segredo. Essa descrição tenta criar no leitor uma expectativa em relação a esta personagem. Karl sempre saía de casa, dizia que ia ao cinema em suas folgas, mas quase nunca levava sua esposa, Willie. Em algumas situações, ele surgia de repente, escutando conversas entre Chris e Sharon, sempre com uma calma muito grande diante da situação que vivenciavam. No momento em que Dennings apareceu morto, caído da janela do quarto de Regan, Karl havia saído para ir ao cinema, como já aqui citado.

Ao ser interrogado pelo detetive Kinderman, ficou claro que era mentira, já que não relatou sobre a pane técnica que ocorrera naquela sessão. O mistério só foi

resolvido, e conseqüentemente ele deixou de ser suspeito, quando Kinderman descobriu que seu segredo era que ele encobria o problema da filha e do genro com as drogas.

Essa caracterização da pessoa e das ações desta personagem leva o leitor a julgá-lo como um possível envolvido na morte do diretor e, até mesmo, na possessão de Regan, de alguma forma. Agindo no estatuto da mentira, Karl parecia ser um suspeito, mas não o era. Essa inversão de caracterização cria uma atmosfera de suspense na obra; no entanto, quando o segredo do caseiro é descoberto, percebe-se uma ênfase ainda maior no terror, pois tudo o que acontece é realmente obra do sobrenatural, e não do real ficcional.

O excerto abaixo mostra a tentativa de criar no leitor a expectativa de que Karl estivesse envolvido com os mistérios que aconteciam com Regan, conferindo à obra um pouco de suspense, além do terror (BLATTY, 1971, p. 9):

Que estranho, que homem tão estranho. Tão trabalhador como a Willie, muito leal e discreto. No entanto, havia qualquer coisa nele que a [Chris]deixava vagamente desconcertada. O que seria? Um certo ar arrogante? Desafio? Não. Mais alguma coisa. Qualquer coisa difícil de determinar. O casal já estava com ela quase há seis anos, no entanto Karl era ainda um hieróglifo indecifrável, uma máscara que falava, respirava, lhe fazia compras e recados com rapidez e apuro. Não obstante, por trás da máscara algo se movia. Ela podia ouvir um mecanismo qualquer pulsar como uma consciência.

Essa quebra de expectativa é uma característica das narrativas policiais, em que todos os fatos levam a crer que determinada personagem é a culpada pelo crime, e o leitor, conseqüentemente, também compartilha da mesma desconfiança. No entanto, geralmente ao final da narrativa, tal personagem é inocentada. Em *O exorcista*, há, além do terror, a atmosfera do suspense, com a presença de um detetive investigando um crime, mas, ao ficar claro que o crime fora provocado por uma força sobrenatural, o caráter de terror que a obra expressa é ainda mais acentuado.

O esforço das personagens, como já acima citado, centrava-se em fazer com que Regan voltasse a seu estado normal, perturbado pela inserção do sobrenatural e, conseqüentemente, a harmonia inicial da narrativa se reestabelecesse. Assim, as personagens principais da trama, Chris, padres Karras e Merrin, eram os responsáveis por operarem essa transformação na narrativa.

A primeira a perceber e aceitar que o problema de Regan era de ordem espiritual foi Chris. Como mãe, ela tinha a certeza de que a filha estava possuída por um demônio, e não sofria de nenhuma doença física. A solução era, portanto, exorcizar o espírito maligno.

Quando Chris foi procurar por padre Karras a fim de solicitar um exorcismo para a filha, ela teve de manipulá-lo para conseguir o que queria, já que Karras se mostrou contrário à prática, argumentando e contra-argumentando durante toda a conversa entre eles. Chris manipulou o padre por meio da sedução, já que se utilizou do emocional para persuadir o sacerdote. A passagem acima abaixo mostra a conversa entre a atriz e Karras, em que eles conversam sobre exorcismos: (BLATTY, 1971, pp. 128-9):

- Bem, isso já não acontece mais, Sra. MacNeil.
— Desde quando?
— Desde que estudamos as doenças mentais, as paranoias, o desdobramento da personalidade, tudo o que me ensinaram em Harvard.
(...)
— Muitos católicos cultos, Sra. MacNeil, já não creem no Diabo e, com respeito à possessão, desde que entrei para a Companhia, nunca encontrei um padre que tivesse alguma vez na vida feito um exorcismo. Nenhum sequer.
— (...) o que me diz a respeito de tantas histórias na Bíblia em que Cristo expulsa todos aqueles demônios?
— Olhe, se Cristo tivesse dito que aquelas pessoas supostamente possuídas tinham esquizofrenia, como que realmente acredito que tinham, provavelmente eles o teriam crucificado três anos mais cedo.
(...)
— Padre Karras, é a miha filha – disse ela com voz rouca – é a minha filha!
(...)
— Nem sequer a pode vê-la?
— Bem, sim, como psiquiatra posso, mas...
— Ela precisa de um padre! — gritou Chris de repente, de feições contorcidas pela cólera e pelo desespero.— Levei-a a todos os cabrões de médicos e psiquiatras deste mundo e eles mandaram-me para ti; agora, o senhor manda-me para eles!
(...)
— Está bem. Vou vê-la — disse ele. — Vou vê-la.

Percebe-se que Chris manipulou Karras por meio da sedução, pois o padre ficou penalizado com a situação de desespero em que ela se encontrava. Karras, conforme mostra o excerto, tinha a competência para realizar o exorcismo, mas não podia fazê-lo sem a permissão da Igreja. Dessa forma, o padre não tinha o poder-fazer, mas necessitava que este lhe fosse concedido pelos seus superiores.

Antes de realizar a performance, como já aqui citado, padre Karras hesitou: quis conhecer a menina, avaliou laudos médicos, levantou hipóteses, mas quando Regan gravou um discurso em outra língua e começou a falar sobre sua mãe que morrera – fato que a menina, que não lhe conhecia, não sabia – ele se certificou de que o pedido de Chris tinha fundamento.

A Igreja conferiu ao padre o poder-fazer, porém de maneira indireta, já que designou Merrin, outro sacerdote, para realizar o exorcismo. A performance foi o momento em que a luta entre o bem e mal, muito comum nas obras de terror, foi mais explorada, com figuras sobre as quais se discorrerá mais adiante.

A sanção da performance de Karras, que exorcizou a menina, apesar de tal tarefa ter sido incumbida a Merrin, foi cognitiva, já que o ganho do contrato estabelecido entre Chris e os padres foi imaterial, isto é, a harmonia e a saúde de Regan reestabelecidas. Os padres não ganharam nada na negociação do contrato; ao contrário, ambos morreram.

Os padres, por representarem figuras do bem, têm o dever de prezar pela paz das pessoas que lhes procuram. Por fazerem votos de pobreza e um juramento de que trabalharão por todos os que precisarem de auxílio espiritual, eles não podem pedir nada em troca de uma tarefa, por isso o contrato estabelecido entre Chris e Karras e, posteriormente, entre o reitor da Igreja e Merrin, não poderia proporcionar nada aos sacerdotes, além da paz das pessoas necessitadas.

O exorcista é uma obra figurativa, pois seu percurso narrativo é dotado de elementos sintáticos que recebem um investimento semântico, que permitem ao enunciatário “reconhecê-lo[s] como uma figura” (GREIMAS & COURTÈS, 2008, p. 211), como a Igreja (bem) e o demônio (mal).

O contrato estabelecido mostra que o bem age por si só, sem necessidade de conseguir alguma coisa em troca de uma ação. Já o mal, representado pelo espírito que possuía Regan, anti-sujeito da narrativa, queria destruir a menina, por isso relutava em ser exorcizado.

As figuras são exploradas de forma expressiva na obra. Karras, por vezes, questionava sua fé, mas fica claro, no enredo, que as figuras do bem são mais fortes que a figura do mal. Abaixo, um excerto que mostra Karras mentalizando, pedindo ajuda divina para decidir se faria um exorcismo em Regan ou não (BLATTY, 1971, p. 32):

Seria demasiadamente sentimental, vago, existencial. Mais enraizado na lógica era o silêncio de Deus. No mundo existia o mal. E grande parte do mal era resultado da dúvida; de uma confusão honesta entre homens de boa vontade. Recusaria um Deus justo acabar com o mal? Não se revelar Ele próprio? Não falar? Senhor, daí-nos um sinal...

Neste outro trecho, o padre Dyer conversa com Chris a respeito de Deus, após a morte de Karras. Na conversa, fica clara a conotação religiosa expressa pela obra, em que o bem deve vencer o mal, característica comum dos *best sellers* (BLATTY, 1971, p. 217):

— Bem, padre, como diz... com respeito a Deus, sou descrente. E continuo. Mas, com respeito a um diabo... bem, isso é outra coisa. Nisso podia acreditar. E acredito. De fato, acredito. E não é apenas por causa do que sucedeu à Rags. Quero dizer, de uma maneira geral. — Encolheu os ombros. — Chegamos a Deus e temos de pensar que, se Ele existe, então deve precisar dormir um milhão de anos todas as noites, de outro modo poderia ficar irritado. Percebe o que quero dizer? Nunca fala. Mas o Diabo, padre, faz publicidade. O Diabo faz montes de anúncios.

Dyer olhou para ela por um momento e depois disse tranquilamente:

— Mas se todo o mal do mundo a faz pensar que pode haver diabo, então como explica todo o bem do mundo?

A idéia a fez semicerrar os olhos enquanto o fixava.

— Sim... sim — murmurou baixo—, isso é um argumento. — A tristeza e o choque da morte de Karras caíam sobre si como uma névoa de melancolia.

Em *O exorcista*, as figuras como a cruz, as batinas dos padres, as orações e a Bíblia concretizam essa temática e simbolizam o bem. Já as feições deformadas de Regan, com suas crises de gritos, vômitos e blasfêmias são figuras que se antagonizam com o bem, representando, obviamente, o mal.

Na obra, todos os elementos que não são o demônio remetem ao bem. O demônio, representado pelo espírito que se apossou de Regan, encarna todas as características disfóricas, o que simboliza a clássica disputa entre o bem e o mal, narrativizada em *O exorcista*.

A eterna luta entre o bem e o mal, que pode aparecer em diferentes obras, canônicas ou *best-sellers*, é uma temática recorrente em obras mais vendidas das mais variadas configurações discursivas, como a literatura infanto-juvenil, a de autoajuda e a

de terror. O leitor de obras mais vendidas espera que, ao final da história, o bem vença, e foi dessa forma que *O exorcista* terminou: a harmonia se reestabeleceu e o efeito de sentido do medo, que perdurou durante o desenrolar do enredo, foi extinto.

Em relação à enunciação, pode-se dizer que, assim como *A hora das bruxas I*, *O exorcista* é uma obra em que as formas de enunciação se misturam, podendo provocar a perturbação no leitor já aqui discutida. *O exorcista* é narrado por meio da alternância das vozes no discurso.

Essa alternância de formas de discursos no texto, em que narrador e personagens alternam a posse de voz, auxilia na produção do efeito de sentido do medo. Em outras palavras, a inserção das falas dos personagens no texto faz com que suas impressões comprovem a aflição descrita pelo narrador em terceira pessoa. Uma terceira pessoa conta a história, mas muitas das sensações são expressas pelos próprios que a experimentaram, os quais discursam em primeira pessoa.

O trecho abaixo mostra essa relação de mistura entre as vozes do discurso. Neste trecho, o espírito que possui Regan acabara de provocar a morte de Merrin. Karras, ao ver o corpo do sacerdote, sentiu raiva (BLATTY, 1971, p. 213):

— Nem os vermes quererão comer a tua podridão, ó meu...
Karras ouviu as palavras do demônio e começou a tremer com uma fúria assassina.
Não ouças! – pensava Karras.
... homossexual...
Não ouças! Não ouças!
Na testa de Karras pulsava uma veia saliente, colérica e sombria. Ao pegar nas mãos de Merrin e começar terna mente a colocá-las em cruz, ouviu o demônio grasnar:
— Agora põe-lhe o caralho nas mãos! — e uma bola de escarro pútrido foi-se esborrachar num olho do morto. — Os últimos ritos! — troçou o demônio.
Atirou a cabeça para trás e riu selvaticamente.
Karras, de olhos fora das órbitas, olhou espantado para o escarro. Não se moveu. Nada mais ouviu a não ser o rugir do seu sangue. Então, devagar, aos arrancos, de lado e a tremer, olhou para cima, com uma cara que era um esgar purpúreo, um espasmo eletrificante de raiva e de ódio.

Dessa forma, e para concluir este item, a alternância entre a voz do narrador, que é capaz de mostrar sentimentos e pensamentos das personagens, e a voz dos personagens, que expressa de forma mais genuína o que sente, auxilia na produção do

medo. Em outras palavras, para a semiótica, o uso do discurso direto é uma forma de dar um caráter de maior ilusão de realidade ao texto, conforme acima explicitado.

3.2.6 A mescla entre terror, religião e fé em *Labirinto*

Labirinto (MOSSE, 2006) é um romance que aborda um mistério arqueológico, misturando ficção e realidade, que se passa na França em duas épocas: a Idade Média e o ano de 2005. A obra, assim, se divide em duas histórias principais, cujas protagonistas são Alaïs (a partir do ano 1209) e Alice (no ano de 2005). As duas histórias são narradas concomitantemente, alternando-se os capítulos, e se entrelaçam, assim como *A hora das bruxas I*, de Anne Rice.

A história narrada baseia-se em eventos históricos reais, como o massacre de Béziers e a Cruzada contra os cátaros na Occitânia, no Sul de França, no ano de 1200. Neste cenário real, elementos de ficção e terror são inseridos numa trama que consiste na busca pelo Santo Graal.

A narrativa se inicia nas montanhas de Carcassone, com a história de Alice Tanner, professora universitária de Literatura, voluntária numa escavação arqueológica a convite de sua amiga Shelag, chefe da escavação. O trabalho era financiado não por algum órgão público, mas por uma pessoa física, que se chamava Marie-Cécile de L'Oradore.

Durante a escavação, Alice descobriu um anel de pedra, em cujo interior estava desenhado um labirinto, além de dois esqueletos juntos. Ela ficou com muito medo. Quando ela descobriu o anel e os esqueletos, desenterrou uma ligação com um passado, que unia seu destino à sorte dos cátaros, há oitocentos anos. Alice se sentiu mal e, na confusão ocorrida nas montanhas, o anel desapareceu. Alice voltou ao hotel em que estava hospedada e, num site de buscas da internet, descobriu que o labirinto tinha alguma ligação com a cidade de Chartres. Decidiu, então ir até lá e visitou a catedral mais famosa, a catedral de Saint-Etienne.

Na Igreja, Alice teve uma experiência sobrenatural. Ela viu alguém a sua frente, além de seu campo de visão. Era o fantasma de uma mulher com um vestido verde comprido e uma capa vermelha, entrando e saindo das sombras. Alice a chamou para atrair sua atenção no mesmo instante em que três monges saíram de trás da coluna. A mulher gritou quando eles a agarraram e ficou se debatendo enquanto os monges começavam a arrastá-la dali.

Diante desta aparição, Alice teve certeza de que precisava descobrir o que estava por trás da história do labirinto. Chegando ao hotel, de volta a Carcassone, ela foi recebida, no saguão, por Yves Biau, um homem que ela não conhecia e que lhe entregou um número de telefone. Na saída do hotel, Yves foi atropelado, propositalmente, e morreu.

Ainda intrigada com o número de telefone que Yves havia lhe dado, Alice descobriu o endereço do local, mas não foi verificar o que havia naquele ambiente. Enquanto isso, Alice fora chamada por uma advogada para receber a herança de uma tia que havia morrido. A advogada lhe disse que sua tia havia lhe deixado uma casa na França, e que Alice precisava ir até lá para ver se iria vender ou ficar com a casa. Quando ela pegou o endereço, ficou apavorada: era o mesmo endereço do número de telefone que Yves havia lhe dado.

Alice foi até lá e encontrou uma foto de Jeanne com Audric Baillard, um escritor que havia escrito um livro sobre o labirinto das montanhas de Carcassone. Quando chegou a notícia de que Shelag havia desaparecido, Alice percebeu que o mistério do labirinto era, além de curioso, perigoso. Shelag havia sido raptada por capangas de Marie-Cécile, a neta de um arqueólogo que dedicara a vida tentando descobrir o mistério do labirinto. Como seu avô não conseguiu, ela jurou fazê-lo.

Shelag não sabia, mas contou à Marie-Cécile que quem havia descoberto o anel era Alice. Tempos depois, Marie-Cécile mandou capturar a moça que, muito esperta, conseguiu fugir. Após quase ser pega, Alice entrou em um restaurante para se esconder. Lá, ouviu chamar seu nome. Era Will, um amigo de seu ex-namorado, agora amante de Marie-Cécile.

Sem saber ao certo o porquê, Alice contou todo seu drama ao rapaz. Ele disse a ela que, na casa da namorada, havia visto um desenho do labirinto na adega. Will chamou Alice para ir até a casa da namorada, que não estava lá. Quando Alice entrou em contato com o labirinto, ouviu-se um barulho: eram Marie-Cécile e seu filho, François-Baptiste, que chegavam. Alice se escondeu e Will foi recebê-los.

Desconfiado do comportamento de Will, François resolveu espioná-lo. Ele, então, encontrou o padrasto conversando com Alice. Com uma arma, raptou Will e o levou de lá. Numa casa abandonada, François torturou Will como castigo por ter atrapalhado a investigação de sua mãe.

Alice conseguiu fugir e resolveu ir atrás de Baillard, para que o escritor lhe explicasse o que estava acontecendo e qual o mistério que envolvia a descoberta que

fizera naquela caverna. Pela lista telefônica, descobriu o endereço de Baillard e foi até sua casa. Chegando lá, ficou surpresa, pois nunca o havia visto antes, mas ele lhe chamou por seu nome e disse que já estava lhe esperando.

Baillard, então, começou a contar a história do labirinto. Na época medieval, na França, havia um navegador chamado Harif que tinha três livros que, juntos, levavam ao caminho do Santo Graal. Harif confiou a trilogia a três pessoas: o cavaleiro Simeon ficou com o Livro dos Números; a curandeira Esclarmonde ficou com o Livro das Poções, e Bertrand Pelletier, intendente do visconde Trencavel, ficou com o Livro das Palavras, além de um anel de pedra com um labirinto desenhado.

A narrativa se centra mais em descrever a vida de Pelletier. Ele era um homem honesto, que vivia com suas filhas Alaïs e Oriane, e seus genros Guilhem e Jehan, seus respectivos maridos, num castelo em Carcassone. Pelletier gostava e confiava mais em Alaïs, pois Oriane não demonstrava ser uma pessoa idônea.

Um dia, Alaïs chegou ao castelo aflita, pois vira um corpo boiando no rio. Pelletier, como há tempos não via Simeon, ficou com medo de que fosse o amigo. Após constatarem que não era o guardião do Livro dos Números, Pelletier ficou aliviado, porém sentiu que aquilo era um sinal de que estava correndo perigo. Com medo de que algum mal lhe acontecesse, Pelletier confiou à Alaïs o anel e o Livro das Palavras e contou-lhe toda a história.

Harif havia dito que os três livros deveriam estar juntos, então Alaïs começou a aventura de ir atrás de Esclarmonde e Simeon para juntar a trilogia. Pelletier, por julgar que seria perigoso Alaïs ir sozinha em busca dos outros dois livros, chamou Simeon em seu castelo. Ele foi e levou o Livro dos Números consigo. Faltava, portanto, ir até Esclarmonde. Alaïs conseguiu convencer o pai de que precisava ir atrás do Livro das Poções o quanto antes, e ele consentiu.

Enquanto Simeon voltava para casa, foi capturado e torturado para dizer onde estava o Livro dos Números. Amedrontado, ele disse que estava com Alaïs. A moça, então, também foi capturada na viagem rumo à casa de Esclarmonde. Ela, no entanto, conseguiu fugir em meio à guerra que ocorria.

Ao chegar a sua casa, resolveu deixar os livros e o anel em seu quarto e persistir na busca do Livro das Poções. Oriane também queria o Santo Graal e, como era amante de Guilhem, seu cunhado, conseguiu entrar no quarto da irmã e, sem que ele soubesse, levou os livros para si.

Alaïs partiu rumo à casa de Esclarmonde. Chegando lá, Alaïs contou à senhora que sabia de toda a história e que precisava do Livro das Poções para juntar a trilogia e, assim, garantir que o Santo Graal nunca sairia da gruta onde estava, protegendo a todos. Os livros, como que por encanto e juntamente com o anel, que era uma espécie de chave do labirinto, trancariam a gruta para sempre, protegendo o cálice sagrado.

Esclarmonde era uma senhora que morava com seu neto Sajhe, um menino de onze anos. Alaïs ficara hospedada na casa de Esclarmonde por uns tempos até as batalhas cessarem e ela poder voltar ao castelo, com o Livro das Poções.

Numa noite, no entanto, colocaram fogo na casa de Esclarmonde, mas ela, Alaïs e Sajhe conseguiram se salvar, levando o livro com eles. Diante do perigo, ficaram em acampamentos escondidos daqueles que buscavam a trilogia. Esclarmonde, no entanto, foi capturada por homens armados. Enquanto isso, Alaïs ficou sabendo que seu pai estava muito doente por conta da peste que se alastrava pela região. Assim, voltou com Sajhe para o castelo.

Quando foi verificar os livros, percebeu que eles haviam sido roubados. Desconfiou de Guilhem, mas quando foi conversar com o marido, flagrou-o conversando com Oriane sobre seu ódio em relação à Alaïs. Chocada, ela entrou no cômodo em que estavam, e Oriane, sem piedade, contou sobre a relação que mantinha com Guilhem, que ficou desesperado ao ver que perdera a esposa.

Pelletier morreu dias depois e Alaïs tinha mais um motivo para recuperar os dois livros e levá-los à caverna, honrando a confiança de seu pai. Como Esclarmonde também morrera na mesma época, torturada, Alaïs seguiu com Sajhe para pedir auxílio a Harif.

Alaïs, Sajhe e Harif viveram juntos por muitos anos, até Sajhe se tornar um cavaleiro. Eles decidiram fazer uma armadilha para Oriane. Era época de Inquisição e aqueles que não acreditavam em Deus e na Igreja eram queimados em praça pública. Assim, em um desses eventos, Alaïs conseguiu convencer uma herege a vestir a capa que usara em seu casamento com Guilhem. Era uma capa de veludo vermelho, bordada de verde com detalhes em ouro, com um capuz que poderia cobrir a face de quem a vestisse.

No momento em que os hereges começaram a se dirigir à fogueira e se posicionaram, Oriane viu a capa da irmã e vibrou. Quando as chamas já se alastravam, Guilhem viu a mulher queimando com o vestido da ex-esposa e ficou desesperado.

Oriane achava que sua irmã estava morta, então decidiu ir até a caverna, achando que ela havia deixado os livros lá antes de morrer. Ela não tinha, no entanto, o anel que destrancava as paredes do labirinto para dar acesso ao altar que guardava o Santo Graal. Foi neste momento que Alaïs surgiu e mostrou o anel à irmã. Oriane se desesperou, enquanto Guilhem corria para abraçá-la.

Oriane queria o Livro das Palavras, que estava com Alaïs, mas esta não lhe deu. Os homens armados que acompanhavam Oriane reagiram e atacaram Guilhem e Alaïs com lanças. Ele pediu perdão à ex-esposa, ela aceitou e ambos morreram lado a lado.

Oriane pegou o anel e o livro de Alaïs e destrancou o labirinto. Quando adentrou o local, colocou os três livros juntos e viu o Santo Graal. Neste momento, espíritos e sombras escuras começaram a sair de lá de dentro. Oriane ficou aterrorizada e acabou caindo num abismo. Os três livros foram reunidos. O tempo passou, e a caverna em Carcassonne manteve o anel, os livros, o cálice sagrado e os esqueletos de Guilhem e Alaïs escondidos e deteriorados em meio às suas ruínas.

Quando Baillard terminou de contar a história, Alice ficou espantada e questionou-o sobre os motivos que faziam com que as pessoas buscassem tanto o Santo Graal. Ele disse que na hora certa ela iria saber. Decidiram, então, ir até a caverna.

Quando chegaram lá, encontraram Marie-Cécile, François e Will, ainda prisioneiro. Começou a briga pelo anel e Marie-Cécile conseguiu tirá-lo de Baillard. Desatrancou o labirinto e levou Alice, Baillard, François e Will consigo. Diante do altar e do Santo Graal, Marie-Cécile começou um ritual: com uma túnica branca, ela colheu uma gota de sangue de cada um dos cinco presentes, juntou todas e as bebeu. Amedrontada, Alice tentou fugir, mas François atirou em Baillard, que caiu nos seus braços.

Enquanto estava morrendo, Baillard explicou à Alice que o cálice sagrado permitia o elixir da vida àquele que tomasse o sangue de cinco raças dentro dele. Alice perguntou, então, como ele a conhecia. Ele disse que eles viveram juntos por muitos anos. Alice, então, percebeu que ele era Sajhe, que estava vivo há mais de oitocentos anos por conta do Santo Graal, e que ela era a reencarnação de Alaïs.

Alice perguntou por que Baillard estava morrendo, se tinha o elixir da vida. Ele disse que o elixir permitia saúde àqueles que o possuíam, mas que não conseguia lutar contra os atos maldosos dos mortais. Então ele fechou os olhos e morreu. Um estrondo se ouviu e Alice e Will correram da caverna, que começava a estremecer. Tudo acabou

em ruínas, em sinal de que o mal não poderia vencer aquela situação. Alice e Will se casaram e voltaram à Inglaterra, país de Alice.

Como já aqui citado, a configuração discursiva do terror permite que o medo se manifeste por meio de diferentes variantes. Algumas obras têm uma conotação sexual, outras exploram o medo psicológico, e outras envolvem tal sentimento numa atmosfera de religiosidade e misticismo, como *Labirinto*.

Trata-se de uma obra de terror por apresentar o elemento essencial na definição desta configuração discursiva: a presença do sobrenatural na ordem real. Em *Labirinto*, pode-se dizer que as aparições são menos frequentes do que em outras obras analisadas, como *O exorcista*, por exemplo, mas a aparição do sobrenatural é a responsável por motivar a história.

Quando Alice resolveu ir a Chartres para pesquisar sobre o labirinto, ainda estava receosa em relação ao que estava acontecendo; no entanto, quando ela viu o espírito da mulher, na catedral de Saint-Etienne, teve a certeza de que precisava desvendar o mistério que lhe cercava. Foi aí que a aventura se iniciou. Além disso, o medo que Alice sentiu, que perdurou a narrativa toda, também auxilia na caracterização da obra como pertencente à configuração discursiva do terror.

Diferentemente do medo em outras narrativas, que paralisa o sujeito real do universo ficcional perante o sobrenatural, em *Labirinto*, Alice não hesitou frente ao insólito; sabia que aquilo estava ocorrendo de fato, e que, portanto, precisava agir.

O medo, como foi demonstrado nas análises já aqui apresentadas, pode ser vivenciado pelos personagens da história (como nas obras de terror psicológico), pelo leitor ou por ambos. No caso de *Labirinto*, este efeito de sentido que o discurso faz suscitar é sentido por ambos, já que é uma obra de terror físico. As personagens, em vários momentos das duas histórias, manifestam o medo, conforme mostram os trechos abaixo:

(1) Aláís acordou sobressaltada, arregalando os olhos. O medo pulava em seu peito como um passarinho preso em uma rede que luta para se libertar. Ela apertou as costelas com as mãos para sossegar o coração disparado. Por um instante, não ficou nem dormindo nem acordada, como se alguma parte dela mesma houvesse sido deixada para trás (MOSSE, 2005, p. 16).

(2) O medo eriçou os cabelos de sua nuca. Alice ouviu passos no escuro, a mão calosa sobre sua boca, e em seguida a pancada (MOSSE, 2005, p. 99).

- (3) Alice tentou outra vez se forçar a entrar, determinada a não ceder a sentimentos tão irracionais. O mesmo terror que havia se apoderado dela em Saint-Etienne a impediu de seguir adiante naquele momento (MOSSE, 2005, p. 187).
- (4) Alice se levantou titubeando e foi atrás do homem. Desembestou-se escada abaixo e chegou ao saguão, onde um grande grupo de italianos impedia sua saída. Em pânico, correu os olhos pelo aposento movimentado, bem a tempo de ver o homem desaparecer pela entrada lateral (MOSSE, 2005, p. 203).

O medo configurado em *Labirinto* é sentido pelos sujeitos do discurso reais no enredo em relação às aparições sobrenaturais, e em relação ao mistério que lhes envolvia. Estes trechos mostram diversos momentos da obra. Em todos eles, é claro o teor de pavor que a presença do sobrenatural e o mistério acerca do labirinto provocavam em cada um.

Para suscitar o medo no discurso, e fazer com que o leitor sinta-o, o enunciador se vale de alguns recursos, como já aqui citados, que são a escolha dos termos e a ordem sintagmática disposta no texto. Tais elementos causam o suspense, que antecede o terror. Isso acontece, pois, antes que o terror, que é a sensação de ápice da escala gradativa do medo (FONTANILLE, 2005), se instaure nas personagens da ordem real da narrativa, há uma desconfiança inicial, que é o suspense.

Em outras palavras, depois de instaurado o suspense, quando a personagem se convence de que o elemento insólito está de fato ocorrendo naquele momento, surge o terror, que é o medo em sua forma mais intensa.

Labirinto se utiliza de termos típicos de obras de terror, como “meia-noite” (MOSSE, 2005, p. 278), “escuridão” (MOSSE, 2005, p. 89), “suspiro fantasmagórico do vento” (MOSSE, 2005, p. 442), “sombrias escuras” (MOSSE, 2005, p. 33), entre inúmeras outras que conferem à narrativa o caráter de terror que ela manifesta.

Quanto à ordem sintagmática disposta no texto, que faz com que uma atmosfera de medo vá, gradativamente, envolvendo o leitor, pode-se citar a seguinte passagem como exemplo (MOSSE, 2005, p. 442):

Lutando com as próprias emoções conflitantes, Alice entregou a lanterna a Baillard sem dizer mais nada. Viu-o descer pelo túnel e

esperou até o último pontinho de luz ter desaparecido antes de se virar.

O canto de uma coruja próxima a sobressaltou. O menor barulho parecia amplificado uma centena de vezes. Havia algo de maligno naquela escuridão. As árvores que se erguiam acima dela, a sombra impressionante da montanha em si, o modo como as pedras pareciam adquirir formas desconhecidas, ameaçadoras. Ao longe, em uma estrada em algum lugar no vale lá embaixo, ela pensou ter escutado o barulho de um carro.

Então o silêncio retornou.

Alice olhou para o relógio. Eram nove e quarenta.

As quinze para as dez, dois faróis potentes iluminaram o estacionamento no sopé do Pic de Soularac.

Marie-Cécile desligou o carro e desceu. Baillard forçou-se a não pensar naquilo. Seus nervos estavam começando a dominá-lo. Um barulho na floresta ao redor do estacionamento chamou sua atenção. Abriu os olhos. Não conseguia ver nada. As árvores saltaram da escuridão em sua direção, descoradas.

Ele protegeu os olhos com a mão e tornou a olhar. Dessa vez, detectou movimentos nos arbustos cerrados.

— François-Baptiste?

Ninguém respondeu. Baillard podia sentir os cabelos curtos eriçados na nuca.

Nesse trecho, que narra o momento em que Alice e Baillard foram à caverna em busca do labirinto, percebe-se que a atmosfera do medo vai sendo contruída lenta e gradativamente. O leitor acompanha os fatos narrados e se envolve no enredo, sentindo o medo. Neste trecho, não se sabe se o barulho ouvido foi provocado por algo real ou sobrenatural, o que acentua o suspense e o terror criados na situação.

Dentro da oposição real vs. sobrenatural, que sustenta as narrativas de terror, *Labirinto* se baseia nos opostos sagrado vs. profano. O eixo do sagrado manifesta a fé, a religião, as crenças dos povos envolvidos na narrativa. O cenário das Cruzadas, onde as guerras ocorriam em nome de Deus, fortalece essa atmosfera de santidade. O eixo do profano suporta todas as atitudes errôneas das personagens, como traições entre marido e mulher, heresias contra a Igreja, maldades contra irmãos e outros semelhantes, ganância e violência.

As aparições sobrenaturais, em *Labirinto*, ao contrário das outras obras aqui analisadas, recebem um caráter eufórico, pois surgiam em nome do bem, que é considerado sagrado por si só. Quando Alice fora surpreendida pelo espírito da mulher na catedral de Saint-Etienne, a aparição não foi para assustá-la, mas para lhe dar a certeza de que ela precisava ir adiante e descobrir o mistério do labirinto, a fim de proteger o Santo Graal. Embora a aparição não quisesse assustar Alice, a moça ficou em pânico e sentiu-se aterrorizada.

Quando Oriane entrou no labirinto, as sombras e espíritos que começaram a surgir também tinham uma intenção benéfica: fazer Oriane desistir de pegar o Santo Graal. De tanto medo, ela caiu num abismo e morreu.

Assim, como exceção, *Labirinto* é uma obra de terror em que o insólito, para as personagens reais e sobrenaturais da narrativa, assume um caráter eufórico. Sendo uma obra com conotação religiosa, na qual o insólito aparecia para inibir o mal, o sobrenatural exerce um papel positivo na obra, pois foi o responsável por não permitir que o mal vencesse, na história de Alaïs, e de instigar o bem a começar a agir, na história de Alice. Logo, o real, que é representado no texto, assume um caráter disfórico em *Labirinto*, pois tudo o que era profano, como traições, violência e ganância, estava ligado às personagens do universo real, dentro da ficção.

A aparição sobrenatural que Alice presenciou indicava ser o espírito de Alaïs em sua vida passada, ou seja, tinha uma forma definida, conforme descrito no texto. Assim como o fantasma de Susan, em *O fantasma da meia-noite*, a aparição agia no nível dos contraditórios, pois tinha uma identidade definida, assim como era visível e tinha movimentos (vida), ao mesmo tempo em que era um fantasma, isto é, algo que já não vivia mais na ordem real (não-vida). O mesmo ocorreu com os espíritos sombrios que saíam do labirinto, responsáveis por causar a queda e morte de Oriane.

Embora de forma superficial, *Labirinto*, aborda a reencarnação. Não se trata de uma obra temática, em que os preceitos dessa crença são discutidos, mas simplesmente apresenta-se a vida de Alice, no ano de 2005, como uma reencarnação de Alaïs, no ano de 1200. Dessa forma, a reencarnação, responsável por concretizar o espírito de Alaïs numa nova forma de vida, se situa no eixo da contradição, pois a vida (Alice) era manifestada por uma forma de não-vida (Alaïs).

Todas as aparições sobrenaturais, assim como as personagens ligadas ao bem (sagrado), como Alice, Baillard, Alaïs, Pelletier e Sajhe, agiam no nível da verdade, pois pareciam ser e eram, de fato, personagens que queriam o bem. Já as personagens ligadas ao mal (profano), como Oriane e Marie-Cécile, agiam no nível da mentira, pois pareciam ser pessoas de boa intenção, mas foram se revelando, ao longo da narrativa, personagens ligadas ao mal.

Quando um fantasma ou um espírito se manifestam nas narrativas de terror, geralmente as intenções são duas: simplesmente perturbar, aterrorizar, como em *O exorcista*, ou fazer o sujeito agir, como em *O fantasma da meia-noite* e *Labirinto*.

Em *Labirinto*, a aparição que Alice presenciou foi responsável por provocar toda a transformação da narrativa, isto é, não permitir que o Santo Graal fosse retirado da caverna e fosse utilizado para o mal.

A semiótica considera que a narrativa conta como o sujeito age, e esse sujeito age porque tem uma competência para agir, isto é, ele sabe e/ou pode fazer. Portanto, essa competência modal tem um componente pragmático (a ação) e um componente passional (o que leva o sujeito à ação).

Alice não tinha o saber, mas tinha o poder para agir. Cabia a ela ir buscar o conhecimento sobre o mistério do labirinto para que pudesse descobrir que ela era a responsável por guardar o Santo Graal e preservar o bem na humanidade. Para isso, foi necessário que uma força sobrenatural a manipulasse, o que ocorreu por meio da intimidação, já que Alice ficou com medo do que viu na catedral.

Nas narrativas de terror, podem ocorrer transformações entre sujeitos e estados, porém o foco não é, na maioria das vezes, pragmático, mas passional, pois o efeito de sentido provocado pelo texto (o medo) é o que caracteriza tais narrativas, conferindo-lhes a identidade de histórias de terror.

Em *Labirinto*, embora o medo do sobrenatural seja sentido pelas personagens (e, provavelmente, pelo leitor) ao longo de toda a obra, já que o mistério só é desvendado ao final do enredo, pode-se afirmar que há os dois tipos de foco. O foco passional existe, pois o medo é o que move a narrativa e é citado como sensação constante das personagens; já o foco pragmático também existe porque a obra, considerada de terror, é construída com base em aventuras.

Os *best-sellers* de terror, em sua maioria, são compostos por histórias dinâmicas, com ações, no entanto, o medo é o foco principal. Em *Labirinto*, essa afirmação se comprova, já que as aventuras durante as guerras, as fugas, as mortes, os rituais da Inquisição, todos esses acontecimentos, que dão movimento à trama, conferem à obra o caráter pragmático típico de obras mais vendidas. O medo, no entanto, se faz presente em tais ações, típico de obras de terror.

Manipulada, Alice seguiu em busca de ajuda para agir. Ela foi competencializada a agir por meio da doação de um objeto-valor feita por Baillard, o anel que destrancava o labirinto. Enquanto suas ações eram realizadas, o programa narrativo dos anti-sujeitos, Marie-Cécile e François, também era desenrolado, a fim de tentar conter a performance de Alice. No entanto, como é típico nas obras de ficção

mais vendidas, o final feliz, em que tudo se resolve, deve ocorrer. Assim, a performance foi realizada e o cálice sagrado foi mantido em segurança.

Na obra, não há conflitos vivenciados pelos sujeitos entre ser, querer-ser, não querer-ser, etc. As personagens consideradas do bem, ligados ao sagrado, são bondosas e querem o bem. Já as personagens ligadas ao profano são maldosas e não querem ser de outra forma, por mais que tenham tentado fingir, inversão que surpreende o leitor, típica em histórias de terror e suspense.

Essa afirmação pode ser justificada pelo fato de que, como citado no item 3.2.3 deste trabalho, em obras de terror físico, como *Labirinto* e *Drácula*, não há angústias humanas, receios do que se é e/ou do que se pode ser, como nas obras de terror psicológico, a citar *A hora das bruxas* e *O vampiro Armand*. O foco está no medo físico, externo, onde há uma luta entre o bem e o mal, bem definidos e delimitados. Dessa forma, todas as personagens agiam no nível da verdade.

As obras de terror consistem em textos figurativos, pois as figuras (do vampiro, do fantasma, etc.) auxiliam efetivamente a construir a atmosfera do medo. A principal personagem do medo que é retratada em *Labirinto* é o espírito. A aparição que Alice presenciou na catedral era o espírito de Alaïs em sua vida passada; já os espíritos que saíam do labirinto para conter as ações de Oriane tinham formas indefinidas, como sombras, mas também podiam ser considerados espíritos por não serem criaturas materiais. Todas as aparições provocaram medo nas personagens que as presenciaram, mas o foco principal dessas figuras era impedir que o profano vencesse o sagrado.

O próprio objeto-valor almejado na obra é uma figurativização, um símbolo concreto de um tema: a religiosidade. Abaixo, a passagem em que Baillard explicava à Alice o significado do Santo Graal (MOSSE, 2005, p. 325):

— O Santo Graal é um mito — disse ele, olhando-a nos olhos.
— Uma fábula atraente. Se olhar de perto, você verá que todas essas histórias são embelezamentos do mesmo tema. O conceito medieval cristão de sacrifício e busca, que conduz à redenção e à salvação. O Santo Graal, em termos cristãos, era espiritual: uma representação simbólica da vida eterna, mais do que algo que devesse ser entendido como uma verdade literal. Por meio do sacrifício de Cristo e da graça de Deus, a humanidade viveria para sempre. — Ele sorriu. — Mas não resta dúvida de que o Graal existe de fato. E essa a verdade contida nas páginas da Trilogia do Labirinto. Foi isso que os guardiões do Graal deram a vida para manter em segredo.

Percebe-se que toda a temática religiosa demonstrada pela oposição sagrado vs. profano, que sustenta a obra, é concretizada por meio de figuras: os espíritos são a força do bem na luta contra o mal, o cálice sagrado é o símbolo da fé cristã, e o labirinto é, da mesma forma, a figura do caminho para a vida eterna, como se vê na passagem abaixo (MOSSE, 2005, p. 313):

— Reencarnação — disse Alice devagar, pensando em voz alta.
— Como seria possível conciliar isso com a teologia cristã ortodoxa?
— Um dos preceitos centrais da doutrina cristã é a dádiva da vida eterna para aqueles que acreditarem em Cristo e forem redimidos por seu sacrifício na cruz. A reencarnação também é uma forma de vida eterna. O labirinto. Caminho para a vida eterna – explicou-lhe Baillard.

Labirinto, assim como *A hora das bruxas I*, é uma obra em que as formas de enunciação se misturam, podendo provocar a perturbação no leitor acima citada, o que auxilia na produção do efeito de sentido do medo no texto. Como já analisado no item 3.2.1 desta tese, a inserção das falas das personagens no texto faz com que suas impressões comprovem a aflição descrita pelo narrador em terceira pessoa. A mistura de falas confere ao leitor a perturbação ao ler, criando um universo imaginário em que o real fictício e o sobrenatural se mesclam.

Abaixo, um trecho que mostra essa afirmação (MOSSE, 2005, p. 271):

— Não é você que ele quer, Alaïs. Ele procura o livro. Foi isso que o fez voltar para o seu quarto. Como você pode ser tão cega?
Alaïs afastou-se de Guilhem um passo.
— É verdade o que ela diz?
Ele se virou de frente para ela, desespero faiscando nos olhos.
— Ela está mentindo. Eu juro, pela minha vida, que não ligo para o livro. Eu não contei nada para ela. Como poderia?
— Ele revistou o quarto enquanto você dormia. Não vai poder negar.
— Eu não fiz isso! — gritou ele. Alaïs olhou para ele.
— Mas você sabia da existência do livro?
O alarme que atravessou os olhos dele deu-lhe a resposta que ela temia.

Neste trecho, em que Oriane conta à Alaïs sobre o romance que mantinha com seu marido, Guilhem, percebe-se que as intromissões do narrador fornecem informações que os personagens não expõem claramente, como a expressão “desespero faiscando nos olhos”. Por meio de um narrador onisciente, o leitor passa a saber tudo o que se passa com a personagem, não apenas sobre suas ações, mas em relação às suas

sensações, seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Ao mesmo tempo, dar a voz às personagens confere ao leitor a ilusão de proximidade entre ambos.

Para finalizar, é importante ressaltar que, à exceção de *O fantasma da meia-noite*, uma obra que também pode ser lida pelo público infanto-juvenil, as obras de terror aqui analisadas manifestam conotações sexuais, umas mais acentuadas, outras menos. Em *Labirinto*, não se pode dizer que o erotismo se faz presente de maneira acentuada, mas ao mesmo tempo, não se pode dizer que não haja cenas de descrição de relações entre as personagens. Abaixo, um trecho de uma noite entre Alaïs e Guilhem (MOSSE, 2005, p. 231):

Guilhem levantou a cabeça. Deu um meio sorriso.

Então, ainda sem tirar os olhos dela, abaixou o corpo no espaço entre suas pernas nuas. Alaïs fitava seus olhos castanhos, sem piscar, muito séria.

— Mon còr — repetiu ele.

Com delicadeza, Guilhem a penetrou, aos poucos, até ela o absorver por completo. Por um instante, ficou parado, abrigado dentro dela, como se descansasse.

Alaïs se sentiu forte, poderosa, como se naquele momento pudesse fazer qualquer coisa, ser qualquer pessoa. Um calor hipnótico, pesado, tomou conta de seus membros, preenchendo-a, devorando seus sentidos. Sua cabeça estava tomada pelo ruído do sangue pulsando. Ela não tinha noção de tempo nem de espaço. Havia apenas Guilhem, e as sombras tremeluzentes da lamparina.

Devagar, ele começou a se mexer.

Ainda que as cenas de sexo sejam menos frequentes e o caráter erótico dessa obra seja menos acentuado do que em outras obras aqui analisadas, observa-se que as narrativas de terror têm uma forte ligação com erotismo, conforme já aqui analisado.

Ao se analisar *Labirinto*, é preciso pensar no misticismo como um apoio ao terror, configuração discursiva à qual a obra pertence. De acordo com o O Dicionário Aurélio *online*¹⁸, misticismo se define por: “1. Crença na possível comunicação entre o homem e a divindade. 2. Vida contemplativa. 3. Devoção exagerada. 4. Tendência para acreditar no sobrenatural”. Assim, pode-se dizer que há uma relação entre misticismo e terror no que diz respeito à crença no sobrenatural. Embora construídos de maneiras diferentes, terror e misticismo são baseados na premissa de que o sobrenatural existe e se envolve com a ordem real da vida.

¹⁸ Acesso em 05/06/2012, às 14h30.

Segundo uma reportagem veiculada pelo site www.istoe.com.br/reportagens, intitulada “Os empresários do misticismo”¹⁹, o mercado editorial é um dos termômetros que provam o avanço do misticismo, um fenômeno de popularidade no mercado editorial brasileiro. De acordo com a reportagem, editoras como a Alto Astral vendem 600 mil exemplares por mês com cinco títulos que abordam temáticas esotéricas. O Grupo Record criou o selo Nova Era, só para o segmento esotérico, em 1992. A empresa lança 60 títulos místicos por ano. Já a Editora Pensamento-Cultrix vendeu cerca de 500 mil livros explorando a temática, no ano de 2010.

Isso mostra que o universo que aborda temáticas sobrenaturais, seja qual for sua configuração, é algo recebido de maneira positiva pelo público leitor. Dentro da categoria Misticismo, é possível encontrar livros com diversos enredos e temáticas, inclusive os de autoajuda, tão consumidos pelos leitores atualmente.

A diferença entre terror e misticismo é que na primeira configuração discursiva, deseja-se que, com a leitura da obra, o leitor sinta medo do sobrenatural, já que este é um fenômeno que existe, porém não é algo comum no cotidiano das pessoas, por isso que, quando surge, provoca o medo. Já o misticismo quer mostrar que forças sobrenaturais existem, convivem com as pessoas na ordem real e, por isso, não há por que temer.

O misticismo encara o sobrenatural como algo benéfico, algo que o sujeito pode ter como seu aliado. Os livros de autoajuda agem no sentido de ter o sobrenatural como seu aliado, pois a premissa de que tais obras partem é que as forças divinas, superiores, trabalham em favor daqueles que nelas acreditam. Já o terror interpreta o mesmo fenômeno, ou seja, o sobrenatural, com o olhar do medo, do disfórico.

Em outras palavras, o misticismo focaliza o poder benéfico que o sobrenatural representa; já o terror encara tal fenômeno em suas particularidades negativas, que causam medo e podem provocar a destruição daqueles que presenciarem uma ocorrência dessa natureza.

Labirinto é uma obra que se configura como terror, já que o fenômeno sobrenatural surgiu na ordem real, dentro do universo da ficção, causando medo. Além disso, o que provocou a transformação na narrativa foram forças sobrenaturais, as quais fizeram as personagens se amedrontarem e agirem motivadas pelo medo. No entanto, a mensagem contida metaforicamente no cálice do Santo Graal representa a presença do

¹⁹ Reportagem veiculada em 29/04/2009, acesso em 06/06/2012, às 20h58.

misticismo na obra, mostrando que valores como honestidade e bondade devem ser elos mais fortes entre seres humanos e as forças espirituais.

O que pode explicar o alto consumo por esse tipo de literatura é a procura por soluções não materiais para os problemas pessoais e profissionais enfrentados pelas pessoas, no caso dos livros de autoajuda. Já em relação aos livros de misticismo, a busca pelo desconhecido, por mensagens subliminares positivas é um dos fatores que movem a vendagem de tais obras.

O terror é uma configuração discursiva consumida pelas pessoas que buscam o medo. Assim, ao mesclar terror e misticismo, *Labirinto* se configura de maneira a demonstrar a religiosidade, com mensagens positivas, por meio de figuras como o cálice sagrado, mas não deixa de ser uma obra em que o medo do sobrenatural existe, enaltecendo a oposição sagrado vs. profano, que sustenta a narrativa.

Por meio de diversas formas de se manifestar sua configuração discursiva, como a psicologia, o erotismo ou a religiosidade, o terror pode se manifestar nos mais diversos textos, porém com a estrutura discursiva semelhante, e com um objetivo em comum, qual seja, transmitir o medo.

3.2.7 O medo psicológico focalizado em *O servo dos Ossos*

O servo dos Ossos (1998) é uma obra de Anne Rice, que manifesta, como é característico da autora, o medo em sua forma psicológica, em que a figura principal do terror, um espírito, anseia, teme, sofre, como um ser humano, ou seja, como um elemento que não seja sobrenatural, acerca das dificuldades de ser e não querer-ser, entre outras dúvidas.

A narrativa começa com Jonathan, um escritor, que foi para sua casa nas montanhas a fim de exilar-se das pessoas para terminar um livro que começara havia dez anos. A casa era distante, sem contato com a civilização e não possuía energia elétrica; fazia muito frio e nevava. Durante uma noite, houve uma avalanche que cobriu de neve a casa do escritor. Três dias se passaram e Jonathan começou a adoecer. De repente, Jonathan sentiu que alguém surgiu para lhe ajudar, retirando-o da neve. Quando conseguiu sair de onde estava, deparou-se com um homem alto, de cabelos compridos e negros, a quem agradeceu imensamente. O homem percebeu que Jonathan estava com febre e o deitou em sua cama, deu-lhe água e preparou-lhe uma sopa. Ao ver uma revista com a imagem de Gregory Belkin, um homem poderoso, fundador do Templo da

Mente, espécie de religião, o desconhecido apresentou-se para o escritor dizendo chamar-se Azriel, embora fosse chamado de Servo dos ossos, por ter-se tornado um fantasma rebelde, um espírito amargo e sem-vergonha.

A princípio, Jonathan teve medo e julgou estar sonhando, mas Azriel disse a ele que não precisava temer e que iria lhe contar sua história, pois o motivo que fazia com que ele estivesse ali era que queria que Jonathan escrevesse sua história. Azriel disse que havia matado o homem cuja fotografia havia saído na revista, e então o tempo da narrativa retrocede.

Azriel foi um jovem de Jerusalém, que viveu na Babilônia, deportado com a família por Nabucodonosor. Na época, seu pai lhe havia concedido concedeu em sacrifício, homenageando um deus, mesmo sofrendo muito por isso. O profeta Enoch convencera-o de que aquilo era o melhor a ser feito. Na Babilônia, a estátua em ouro desse deus era cultuada por todos, no entanto ela estava podre e não parava em pé; precisavam de uma estátua nova. Enoch, então, convenceu o pai de Azriel a oferecer o filho ao povo, em nome do amor que tinham por esse deus.

O sacrifício consistia em mergulhar Azriel num caldeirão de ouro fervente e esperar que o ouro se solidificasse, o que o mataria aos poucos. Mais tarde, sem que os fieis soubessem da nova estátua, ele seria cultuado em uma procissão e o amor desses fieis faria com que Azriel fosse considerado realmente um deus.

Azriel não era idêntico à estátua que iria substituir, mas quando o ouro se solidificasse, não haveria como definir as feições de Azriel, diferenciando-o da antiga estátua. O povo, assim, seria enganado em nome da fé que tinham pelo deus.

Começou, assim, o ritual. Azriel sentia seu corpo arder e, com o tempo, morreu, tornando-se um espírito que viu que apenas seus ossos continuavam intactos no caldeirão. Azriel julgava que, após a morte, não havia mais nada, porém, quando percebeu que estava vivo em forma de espírito, logo percebeu que o plano era uma farsa. Na verdade, o profeta e seus seguidores queriam transformá-lo em um demônio que seria capaz de fazer tudo o que seu mestre, Enoch, desejasse.

Azriel se revoltou ao ser transformado em imortal por feiticeiros com objetivos tão maléficos, e passou a vagar pelos séculos com o corpo e a alma separados, já que esta ficara nos ossos, em posse de Enoch. Os ossos seriam o meio de manipular Azriel. O jovem se tornou, então, O Servo dos Ossos, fadado à imortalidade e a cometer atos malignos em nome de seus mestres, porém amante da bondade e da justiça.

Seus ossos, ou seja, tudo aquilo que restara de seu corpo após o ritual, ficaram presos no templo de Enoch, o qual conseguia manipular a alma de Azriel, que vagava pelos séculos sofrendo as crueldades que seu mestre o fazia cometer.

Azriel passou um tempo desacordado e, quando recuperou a consciência, estava em Nova York, presenciando o assassinato de uma jovem chamada Esther Belkin, cometido por três rapazes quando a viram saindo de uma loja de joias. Azriel ficou desesperado. A maldade que foi feita com ele, no ritual, fez com que se tornasse um espírito com sede de justiça. Então Azriel seguiu os três rapazes e os matou.

Ele voltou à cena do crime e viu a moça, ainda viva, deitada em uma maca dizendo seu nome. Transtornado, ele foi procurar saber quem era ela e por que ela o enxergava em meio à multidão, que não conseguia vê-lo. Ele descobriu que ela era enteada de Gregory Belkin, o milionário fundador e líder religioso do Templo das Mentas.

Azriel precisava encontrar Gregory. Descobriu, então, que seu avô estava vivo e foi até sua casa. Ao chegar lá, penetrou entre as paredes sem que ninguém pudesse vê-lo, e encontrou o avô conversando com Gregory. Azriel percebeu que a relação entre eles não era boa, pois o avô criticava a ambição do neto. Além disso, ele culpava Gregory pelo sumiço de seu irmão gêmeo, Nathan, e também o acusava de ter mandado matar a enteada.

De repente, Azriel viu uma caixa antiga, numa mesa. Era a caixa que guardava seus ossos. Escutando a conversa, Azriel entendeu que o bisavô de Gregory havia ganhado aquilo como pagamento de uma dívida há muitos anos. Gregory queria a caixa, de qualquer maneira, pois sabia que se tivesse os ossos, poderia manipular Azriel, um espírito muito poderoso. Mesmo longe de seus ossos, Azriel era um espírito muito poderoso, pois Enoch assim o mantinha.

Gregory convenceu o avô a lhe vender o objeto, dizendo que aquilo não serviria para nada. Ele, no entanto, não sabia que seu avô também tinha conhecimento do caso de Azriel, ou seja, ele sabia que aqueles ossos eram o instrumento necessário para manipulação de um espírito que, ao passar dos anos, contudo, tornara-se forte o suficiente para não se deixar manipular.

Gregory, assim, invocou Azriel, que respondeu à chamada. Começaram a conversar. Azriel explicava para Gregory que não obedeceria às suas ordens, quando foi interrompido por uma mulher, que invadiu a sala de sua mansão gritando e pedindo socorro, alegando que Gregory estava matando-a pouco a pouco. Homens a seguraram e

a levaram embora, mas o semblante daquela mulher preocupou Azriel. Era Rachel Belkin, esposa de Gregory.

Azriel decidiu encerrar a conversa com Gregory. A essa altura, todos já conseguiam enxergar Azriel. O espírito, então, foi até os aposentos da mulher e pediu que ela lhe contasse o que estava acontecendo. Ele se apresentou como Azriel, um espírito, e Rachel temeu, pois os paramédicos que cuidaram de sua filha disseram a ela que a última palavra de Esther havia sido “Azriel”. Ela julgou que Azriel era um anjo enviado para lhe salvar. Ele disse a ela que a ajudaria no que fosse preciso.

Ela lhe contou que tinha certeza de que Gregory havia mandado matar sua filha, e que simulara que o assassinato tinha sido um assalto, já que ela estava com um colar valioso. Na verdade, Rachel sabia que Esther havia saído justamente para entregar o colar, que precisava ser consertado, a Nathan, irmão de Gregory, que trabalhava numa joalheria. Como Nathan havia confirmado a ela que Esther tinha lhe entregado o colar, Rachel sabia que ela havia sido morta depois de estar sem o colar. Após a morte de Esther, Nathan também havia desaparecido.

Rachel conseguiu fugir com Azriel, num avião da família. Eles foram para um apartamento que os Belkins tinham em Miami. Lá, eles viveram um caso de amor, e tentavam entender o mistério de Gregory. Ele mandava seus seguidores dopar Rachel a cada dia, e ela contou a Azriel que sentia que estava morrendo. Ele disse a ela ter achado estranho que, no Templo das Mentas, havia um laboratório enorme, com cientistas com roupas de borracha trabalhando.

Numa noite, o apartamento foi invadido por Gregory e seus seguidores, que chegavam para resgatar Rachel. Ela expôs seu sofrimento e pediu a Gregory que honrasse a morte de sua filha, assumindo o crime e pagando por ele. Quando Azriel virou de costas para atacar Gregory, Rachel jogou-se da sacada. Após o enterro, Gregory voltou para Nova York e Azriel o seguiu, a fim de descobrir o mistério do líder religioso e vingar a morte de Esther.

Entre conversas e discussões, Azriel entendeu o mistério: Gregory planejava a morte de Esther para que todos pensassem que Nathan havia roubado o colar e, depois, desaparecido. A intenção era que a morte de Esther parecesse um assalto, sim, porém planejada por Nathan. Na verdade, depois da morte de Esther, ele havia raptado seu irmão gêmeo e o mantinha dopado em seu Templo, numa sala escondida.

Gregory planejava a morte do irmão, para que pensassem que era ele, Gregory, que havia morrido. Seus planos eram liberar Nathan e, quando ele estivesse saindo do

prédio, seria atacado por homens que atirariam nele. Todos achariam que era Gregory quem havia morrido, já que os seguidores da religião de Gregory não sabiam da existência do irmão gêmeo do líder religioso. Assim que ele morresse, um vírus letal desenvolvido no laboratório do Templo, que já estava incubado nos Templos espalhados pelo mundo todo, seria liberado e, assim, dizimaria grande parte da população mundial, em poucas horas. Três dias após o mundo ser praticamente destruído, Gregory apareceria novamente, como se tivesse ressurgido para salvar a humanidade.

A intenção era que o mundo todo pensasse que a devastação ocorrera porque Gregory havia morrido, e que Deus o havia ressuscitado para reconstruir o planeta. Assim, ele seria amado por todos os que restaram e construiria um novo planeta, à sua maneira. Azriel ficou chocado com o plano de Gregory.

Naquele mesmo momento, Gregory mandou seus seguidores liberarem Nathan e matarem-no. Nathan levou dois tiros. Uma multidão se aglomerou, lamentando o ocorrido com “Gregory”. Azriel saiu correndo e viu Nathan morrendo. Então uma luz surgiu e ele escutou uma voz dizendo para que entrasse no corpo de Nathan, para vingá-lo de Gregory. Foi o que ele fez. Quando já estava no corpo de Nathan foi levado ao hospital e conseguiu avisar aos médicos sobre o plano de Gregory, que avisaram os seguidores do líder que o vírus que iriam liberar era letal, pois muitos não sabiam, fariam-no enganados. Dessa forma, Azriel conseguiu conter a tragédia. Por fim, saiu do corpo de Nathan, que acabou sendo enterrado, e foi atrás de Gregory, matando-o a tiros também.

Assim terminou a história entre a família Belkin e Azriel. Jonathan havia gravado tudo e prometeu ao espírito que escreveria sua história. Eles saíram de lá e Jonathan quis que Azriel conhecesse sua esposa e seus dois filhos, na casa dele. Ele o fez e foi embora. A história, narrada por Jonathan, termina com o narrador dizendo que sentiria saudade do amigo espírito, e que com ele aprendera que conseguir fazer o bem é uma das maiores virtudes do ser humano.

O Servo dos Ossos é uma obra de terror, pois atende às duas exigências para a caracterização da configuração discursiva: a presença do sobrenatural na ordem real fictício, sem a hesitação, e o medo subsequente a isso.

O sobrenatural, em *O Servo dos Ossos*, corresponde à figura de um espírito chamado Azriel, que surgiu na casa de Jonathan, identificando-se como um espírito, dando sequência à convivência deles em apenas uma ordem. No início, Jonathan temia e

acreditava que estivesse sonhando, mas logo a dúvida foi desfeita e, por se tratar da forma de terror psicológico, como será visto adiante, o medo foi desfeito. A passagem abaixo comprova essa afirmação (RICE, 1998, p. 22):

Eu olhei para ele. Ele se virou devagar, e por um instante eu conheci o medo. Foi a primeira vez. (...). Mais tarde vou achar que foi um sonho.

- Você não está sonhando, Jonathan, eu estou aqui – disse Azriel. (RICE, 1998, p. 22).

Durante toda a narrativa, há a convivência de um ser espiritual com seres da ordem real na ficção. O medo existe, porém nem todos o sentem. Jonathan vivenciou a sensação do temor, por nunca ter vivido uma situação como aquela, e por ter visto um espírito pela primeira vez, já Gregory e seu avô não temiam o espírito de Azriel, porque sabiam de sua existência. Rachel, por sua vez, também não teve medo dele porque julgou que fosse um anjo que viera salvá-la e fazer justiça para a morte de sua filha.

Todas essas instâncias ocorrem devido ao fato de *O Servo dos Ossos* ser uma obra de medo psicológico, e não físico. O fato de a própria personagem sobrenatural – o espírito de Azriel – ser praticante do bem já é uma forma de compor uma literatura de medo psicológico.

Assim, seguindo a linha teórica de Poe e Hoffmann, como mostrado no item 1.2.1 desta tese, algumas das narrativas de terror mais vendidas de 1980 a 2007 concentram-se no medo de efeito psicológico. Tal medo é sentido pelas próprias personagens sobrenaturais, as quais, nas narrativas de terror físico, ao contrário, provocam o medo tão somente. As personagens da ordem real, simulado na narrativa, também sentem, a princípio, mas logo ele é desfeito, pois o foco da narrativa é modificado para o medo psicológico, com os questionamentos e sofrimentos humanos vivenciados pelo ser sobrenatural.

O seguinte trecho ilustra essa nova variante das obras de terror: “Vi de relance a figura de um deus dourado sorrindo para mim, e senti terror, terror de saber e de ser como os homens, possuidores de memórias e sentindo dor.” (RICE, 1998, p. 329). Aqui, percebe-se que a angústia de Azriel se baseava na possibilidade de ele se tornar semelhante a um ser humano. A sua dor consistia em, ao mesmo tempo, ser e não-querer-ser humano.

Não é possível que um ser humano possa escolher entre querer e não querer sê-lo, no mundo natural, mas a espécie humana está sempre relutando contra sentimentos

íntimos não desejáveis. Essa luta é simbolizada pela angústia vivida pelo ser sobrenatural nas obras de terror psicológico.

Azriel tinha medo do que ele sentia e do que ele era capaz de fazer, como mostra a passagem (RICE, 1998, p. 117): “Eu fiquei aterrorizado por uma série de razões, e não sei quais eram. É como se eu não soubesse do que eu era capaz de fazer. Matar assassinos... Era minha forma de justiça, mas não queria odiar. Eu queria amar e aprender”.

Nesse excerto percebe-se uma angústia tipicamente humana, que coloca o sujeito entre o ser e o não-querer-ser. Azriel era um espírito bom e justiceiro. Ele matava todos os assassinos que encontrasse, pois, dessa forma, julgava fazer o bem. Ao mesmo tempo, ele se sentia angustiado por sentir ódio dessas pessoas; mesmo sendo pessoas que faziam o mal, nem a elas ele queria odiar. As passagens abaixo mostram que Azriel era um espírito que agia com justiça e bondade, ainda que, para isso, fosse necessário utilizar seus poderes para matar:

- (1) - Pai, eu quero que você saiba disto. Há outro motivo para eu fazer isto... Eu faço por você, por nosso povo, por Jerusalém, e porque eu falei com um deus. Mas faço por mais uma razão, que é muito simples. Eu não permitiria que ninguém mais passasse por isto. Não desejaria isto a mais ninguém. (RICE, 1998, p. 87).
- (2) - A bondade brilha em você como brilhava antes, Azriel. Você mata assassinos covardes, mas dá o dinheiro que encontra com eles aos pobres e famintos. (RICE, 1998, p. 181).
- (3) - Eu fiquei sem fala, sonhando e desejando. Ter uma alma, ser bom, subir as Escadarias do Céu. *O propósito da vida é conhecer melhor a beleza e o mistério de todas as coisas* (RICE, 19989, p. 301) [grifos do autor].

Em (1), Azriel ainda era vivo e explicava a seu pai por que aceitaria o sacrifício. Em (2) e (3), ele já era um espírito. Percebe-se que nas três passagens, a imagem de Azriel é construída como um espírito do bem, ao contrário do espírito que possuía Regan, em *O exorcista*, ou do vampiro Drácula, na obra homônima.

Essa nova caracterização, de densidade psicológica da personagem de terror, é típica dessa nova configuração da literatura do medo, em que os seres sobrenaturais não aceitam serem maus; ao contrário, são e/ou querem ser bons. Daí resulta o conflito interno, muitas vezes.

Nas obras de terror psicológico, é comum haver “lições de moral” que são transmitidas entre as personagens, mas que podem atingir o leitor, assim como o medo. Em *O Servo dos Ossos*, Zurvan, um dos Mestres que Azriel teve, ensinou-lhe algumas lições (RICE, 1998, pp. 148-9):

- A raiva é uma força que confunde o ódio e cega. (...) Mas aqui estão as lições. Em primeiro lugar, e mais importante que tudo, é que existe um só Deus, e o no me dele não importa. (...). Como ele é adorado, como é servido, por qual ritual, não tem a mínima importância.

- Só existe um propósito na vida: dar testemunho e compreender o máximo possível a complexidade do mundo – sua beleza, seus mistérios, seus enigmas. Quanto mais você compreende, quanto mais você olha, mais compreende a vida e fica em paz (...). Todo o resto são prazeres e jogos. Se uma atividade não tiver como base ‘amar’ ou ‘aprender’, ela não tem valor.

- Em terceiro lugar, seja gentil. Sempre, se você puder, seja bondoso. Lembre-se dos pobres, dos famintos, dos miseráveis, dos que sofrem e dos que necessitam. (...). Minimizar a dor e proporcionar alegria são seus poderes mais importantes. (...)

Percebe-se, nestes trechos, que a figura do terror tem uma conotação diferente em relação às obras de terror de medo externo. Trata-se de uma nova variante em que bondade, o sofrimento, a dor, os questionamentos fazem parte da caracterização de vampiros, bruxas, fantasmas e espíritos.

Assim como os vampiros e as bruxas descritos por Anne Rice, os espíritos criados nas obras da autora também têm traços de beleza, encanto e sedução. Além disso, e também por esse fato, suas obras têm grande conotação sexual, em que o erotismo é sempre presente. O trecho abaixo mostra Jonathan descrevendo Azriel, mostrando que sentia por ele uma espécie de atração, não necessariamente sexual, mas pautada num tipo de admiração capaz de confundi-lo, pois ele nunca havia notado a beleza em outro homem, quanto menos em um espírito. (RICE, 1998, p. 31):

Na verdade, eu acho que estou morrendo, o quarto está se enchendo de neve e eu estou morrendo, imaginando que estou falando com este belo jovem de cabelos crespos e negros, como as gravuras nas pedras da Mesopotâmia, expostas no Museu Britânico, aqueles reis majestosos, nunca felinos como os faraós, mas com pelos quase sexuais em seu rosto, pelos escuros, tão grossos quanto deveriam ser os pelos ao redor de seus testículos. Eu não sei o que estava acontecendo comigo.

Embora de maneira mais sutil do que nas outras obras aqui analisadas, como *O Vampiro Armand* e *O exorcista*, o caráter de sedução exercido pelas figuras do terror é presente em *O Servo dos Ossos*. Isso pode ser observado ao se analisar que Jonathan ficou diante de Azriel e, mesmo ainda amedrontado pela presença de um ser sobrenatural, conseguiu encontrar, no espírito, uma beleza rara, descrita em detalhes.

Nesse excerto, Jonathan imaginava que estava delirando ao se deparar com a figura de Azriel lhe ajudando a sair da neve, na qual estava atolado. Percebe-se que, em meio a uma situação de desespero, o foco se volta para a descrição física, enaltecendo a beleza do espírito. Este é um traço recorrente na literatura de Anne Rice: figuras de terror que são belas e sedutoras, que despertam desejos e, muitas vezes, chegam até a manter relações sexuais com os seres da ordem real.

A conotação sexual que a obra possui se dá na relação entre Azriel e Rachel, mantendo-se a obra fiel à modalidade do terror psicológico, em que os seres sobrenaturais se relacionam entre eles e com os seres do universo real da narrativa. Azriel relacionou-se com Rachel, quando eles ficaram no apartamento dos Belkins em Miami. Como é característico das obras de Anne Rice, e como já discutido em outras análises apresentadas nesta tese, a relação sexual é narrada com descrições detalhadas do ato. Abaixo, o trecho que ilustra a relação entre Azriel e Rachel Belkin (RICE, 1998, pp. 319-20):

Percebi subitamente que era a primeira vez nesta encarnação que eu tocava numa mulher, e sua maciez estava me tentando. Realmente, eu podia sentir mudanças em meu corpo, como as que um homem normal experimenta com uma criatura frágil, de seios fartos, apertada de encontro a ele. Meu membro ficou duro por ela.

(...)

Ela abriu as pernas e ergueu os quadris, e, de repente, estar dentro dela foi como o paraíso, estar dentro daquela fruta pulsante e quente, e ter sua boca ao mesmo tempo, e cobri-la com cabelo e força. Senti a umidade daquela fruta em meu membro a deslizar.

- Sim, sim. Agora – ela disse. Ela ergueu os quadris de encontro a mim. Eu me apoiei nos cotovelos para não machucá-la com meu peso e, olhando para ela, senti o sêmem explodir dentro dela. (...)

Em qualquer outra vida, eu não lembrava de ter sentido um prazer tão delicioso quanto aquele.

Assim, como já mostrado em outras análises aqui apresentadas, percebe-se que as obras de terror assumem um teor erótico. Na literatura de terror moderna, este teor é explícito e explorado de forma ainda mais acentuada. Isso se deve ao fato de que o sexo

é uma atividade humana, e as figuras modernas do terror, como as personagens de Anne Rice, são humanizadas, isto é, têm suas características sobrenaturais mescladas com características humanas.

É importante ressaltar que, enquanto nas obras de terror físico, a ordem sintagmática constroi gradativamente a atmosfera do insólito e do medo, nas obras de terror psicológico, essa ordem acentua outros fatores, como a descrição dos atos sexuais, por exemplo. Da mesma forma, os termos utilizados referem-se a esse universo em que há uma sinestesia acentuada, exposta em palavras como “prazer”, “delicioso”, “maciez”, “umidade”.

Assim, enquanto em obras de terror físico, em que o medo é externo, o ser sobrenatural é distinto do ser real da narrativa, nas obras de terror psicológico há uma mescla entre os dois tipos de sujeito, como mostra a seguinte passagem (RICE, 1998, p. 205):

Fantasmas não têm o que interpretar. Fantasmas não têm que ficar espantados ou chocados. Mas a mente do fantasma, não tolhida pela carne, pode agregar a si mesma, indiscriminadamente e talvez infinitamente, a soma do que é partilhado e valorizado pelas mentes humanas mais próximas.

Essa humanização do ser sobrenatural é uma das instâncias que acentuam a oposição de base que sustenta a obra, dentro da dualidade sobrenatural vs. real, que é imortalidade vs. mortalidade, como também o é em outras obras da autora aqui analisadas, como *A história do ladrão de corpos*.

A personagem real, dentro do universo ficcional, é mortal. Este é o preceito que rege a vida. Já o ser sobrenatural é tido, muitas vezes, como imortal. Isto é, nas obras de terror tradicional, real fictício e sobrenatural são bem definidos e delimitados. Já nas obras de terror psicológico, essas instâncias não são tão bem delimitadas, o que faz com que figuras mortais passem a ser imortais, e vice-versa, numa mistura de traços que caracterizam essa nova variante das obras de terror.

No início da narrativa, enquanto Azriel ainda não havia se envolvido com a família Belkin, percebe-se que o espírito gostava de ser imortal, o que nos leva a perceber que a imortalidade possuía um valor eufórico, enquanto a mortalidade assumia um valor disfórico, como se verifica no trecho abaixo, em que Azriel conversava com um de seus Mestres (RICE, 1998, p. 168):

- Você não sente inveja dos vivos?

- Ceus, por que eu os invejaria? – eu disse a ele. Mestre, eu andei o dia inteiro e não sinto cansaço, só um pouco de sede. Ninguém pode me fazer mal. Por que eu teria inveja dos que ainda estão vivos? Eu sinto pena deles se o que o futuro lhes reserva é tornarem-se almas penadas ou demônios. Eu gostaria que todos eles pudessem nascer de novo como eu, mas sei que só vejo, como o senhor disse, o que é da terra.

(...)

- A própria existência dos vivos é enevoada e fraca e cheia de desejos por coisas que eles não podem ter. Eles não podem ser invisíveis, eles não podem mover objetos, eles só podem zumbir como abelhas pelo mundo.

No entanto, no decorrer da narrativa, quando Azriel começou a enxergar injustiças e maldades do ser humano, os valores se invertem: a mortalidade passa a ser eufórica, e a imortalidade, disfórica, conforme o trecho abaixo, em que Azriel explicava a Jonathan o que ele passou a querer (RICE, 1998, p. 253):

Eu queria morrer. Morrer de verdade. Não apenas mergulhar de novo na escuridão, para ser chamado e aparecer no meio de outro drama, e muito menos para ser mantido preso à terra, junto com as almas penadas que gemiam e resmungavam e guinchavam enquanto se agarravam à mortalidade. Mas, sim, morrer. Conseguir obter finalmente o que me havia sido negado anos antes através de um estratagema que eu não conseguia lembrar. Estou farto desta vida pela metade.

Essa mudança acentua ainda mais a mescla entre as instâncias o real, na narrativa, e o sobrenatural. Um espírito que quer ser mortal, isto é, quer deixar de ter o poder da eternidade, é algo diferente do que se espera, literariamente, de um ser sobrenatural, que é conhecido pelo poder e pela imortalidade. Esse novo ser é característico da nova modalidade de terror estabelecida na literatura dos mais vendidos dos últimos anos.

Azriel se situa no eixo da contraditoriedade, já que ele possuía aspectos físicos, materiais, como a visibilidade, o desejo sexual, a sede (vida), mas, ao mesmo tempo, oscilava entre uma nova forma de existência, que lhe proporcionava poderes sobrenaturais, como a imortalidade, a invisibilidade (não-vida).

Sustentada pela oposição mortalidade vs. imortalidade, a maior transformação ocorrida em *O servo dos Ossos* ocorre na história de Azriel, e é, justamente, a transição do estado inicial da mortalidade para o estado final da imortalidade, pela qual Azriel passou. É centrada nessas instâncias que a narrativa se desenvolve e constitui sentido.

Para passar por essa transformação, Azriel teve de ser manipulado por Enoch, o qual ofereceu a ele algo em troca: a adoração dos fieis e a fé do povo babilônico, que seria preservada. Assim, por meio da tentação, Azriel se deixou persuadir e aceitou o contrato com Enoch, por amor ao povo, mas também por vaidade, como mostra a seguinte passagem: “É claro que havia uma certa vaidade nas minhas palavras, mas ninguém pareceu pensar assim” (RICE, 1998, p. 89).

A única competência de que Azriel necessitava para realizar a performance era ser uma pessoa boa, e isso também foi usado por Enoch como instrumento de manipulação, já que ele sabia da vaidade, apesar da bondade, de Azriel. O trecho abaixo mostra o momento em que Enoch afirma que somente Azriel poderia ser sacrificado em nome do povo da Babilônia (RICE, 1998, p. 73):

- [O ritual] exige alguém muito forte para representar, alguém com resignação e convicção, e alguém com um grande coração cheio de amor. Amor por seu povo, amor por nossa tribo, amor por nossa Jerusalém e amor pelo Templo a ser construído ali para honrar o Senhor. Se eu achasse que poderia fazer isso, eu o faria. E você pode se revoltar, dizer que não, fugir.”

Com essas palavras, que atingiam a vaidade, mas também o altruísmo de Azriel, Enoch conseguiu manipulá-lo e competencializá-lo para a realização da performance. O ritual, então, foi feito, conforme já acima descrito. A sanção, no entanto, foi negativa para Azriel, pois ele achava que estaria vivo apenas na memória do povo, e que viveria na vida eterna, espiritual.

O que ocorreu, porém, foi que Azriel foi vítima de um golpe ambicioso tramado por Enoch, que deixaria o espírito refém de seu Mestre pela eternidade, vagando pela ordem real da narrativa. Como Enoch tinha o querer e o poder-fazer, a performance foi realizada e Azriel foi morto pelo ouro, durante o processo que o transformou em estátua.

A sanção, que seria cognitiva (ganho imaterial), pois Azriel esperava ganhar apenas a adoração de seu povo, foi a constatação do plano de Enoch, o que, ao invés de revoltá-lo, tornou-o ainda mais forte para ser um espírito justiceiro e bondoso.

Em relação ao sujeito e ao anti-sujeito da obra, pode-se dizer que Azriel, como sujeito da narrativa, agia no nível da verdade. Ele era e parecia ser bom. Já Enoch, o anti-sujeito, responsável por todo o sofrimento de Azriel, agia no nível da mentira, pois parecia bom, querendo salvar seu povo, mas não o era. Esta nova caracterização das

figuras do medo, como já aqui discutido, é uma inovação na literatura moderna de terror, e será retomada no item Conclusão desta tese.

Percebe-se que a transformação de Azriel de um ser mortal para um ser imortal é significativa para essa nova variante do romance, que é o terror psicológico. Em um primeiro momento, Azriel queria ser imortal, depois ele passou a querer, embora sem sucesso, voltar a ser mortal. O que motivou o espírito a mudar de vontade, em ambos os casos, foi um sentimento de bondade e altruísmo.

No primeiro caso, ele aceitou ser imortal por amor ao povo; quando percebeu que não deixaria a ordem real da narrativa, cheio de assassinos e maldades, quis mudar de condição, também por um sentimento positivo. Já que não conseguiu desfazer a situação, Azriel resolveu, então, fazer justiça na ordem dos seres vivos, e teve uma atitude que salvou a humanidade, na obra. Estes sentimentos positivos por parte do ser sobrenatural configuram essa nova linha discursiva do terror.

O Servo dos Ossos é uma obra figurativa, cujo elemento desencadeador do medo é um espírito, caracterizado como bondoso e bonito, como é típico da obra de Anne Rice. Azriel representa o medo para aqueles que o viram pela primeira vez, como Jonathan e Rachel. Por outro lado, eles perderam esse medo do ser sobrenatural quando perceberam que Azriel era um espírito do bem. Trata-se de uma obra de terror que se constroi em torno da oposição mínima entre bem vs. mal, como é característico desta configuração discursiva.

O conceito de figura para a semiótica diz respeito a um elemento concreto que recobre uma noção abstrata, que corresponde ao tema. Assim é possível existirem textos predominantemente figurativos, em que as figuras sempre recobrem temas, ou textos predominantemente temáticos, em que a presença da figura é menor, porque os termos abstratos são mais recorrentes. Para Barros (1988, p. 69), tematizar um discurso consiste em “formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. (...) para examinar os percursos, devem-se empregar princípios da análise semântica e determinar os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam coerente”. Ainda segundo a autora, “pelo procedimento de figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial” (BARROS, 1988, p.72).

Para concretizar percurso temático de *O Servo dos Ossos*, tem-se Azriel, um espírito que, a princípio causou medo na personagem da ordem real na narrativa,

embora fosse bondoso. Enoch, o anti-sujeito, é também um espírito, porém maligno, capaz de fazer com que o próprio Azriel tivesse medo dele.

O servo dos Ossos é uma obra narrada em primeira pessoa do singular, podendo provocar a perturbação no leitor, como já aqui discutido, o que auxilia na produção do efeito de sentido do medo, entre outras sensações, no texto. A obra começa a ser narrada na voz de Jonathan, descrevendo sua experiência com Azriel. Quando o que passa a ser narrado é a história de Azriel antes de conhecer Jonathan, o escritor dá a voz ao amigo espírito, que se encarrega de contar sua própria vivência.

Como já analisado no item 3.2 desta tese, e em outras análises aqui apresentadas, a inserção das falas dos personagens no texto faz com que suas impressões comprovem a aflição descrita pelo narrador. Isso feito em primeira pessoa do singular auxilia na criação de um universo imaginário em que o real, dentro do universo ficcional, e o sobrenatural se mesclam, como é típico de obras de terror.

A seguir, um trecho que ilustra essa afirmação (RICE, 1998, p. 105):

- Eu me senti erguido e impulsionado para trás, e atirado no ouro fervente. Gritei e gritei. Foi algo inimaginável. Não era possível que eu pudesse conhecer tanta dor. Não era possível que uma coisa dessas pudesse acontecer comigo, que ouro fervente pudesse encher minha boca e cobrir meus olhos.

- E quando eu pensei que ia enlouquecer, enlouquecer de horror e de dor, não restando em mim mais nada de humano, eu me projetei para fora do caldeirão, flutuando livre pelo corpo que havia lá dentro, que tinha apenas um olho aberto acima do ouro borbulhante. O corpo que havia sido meu. E eu não estava nele!

Nesse trecho, fica claro que o discurso narrado em primeira pessoa confere a ilusão da proximidade do enunciatário com o que ocorreu na história. A dor e as sensações, sendo narradas pelo próprio sujeito que as vivenciou, concretizam, no texto, a angústia vivida pela personagem sobrenatural, dando uma ilusão referencial ao leitor mais próxima à realidade. Tendo como ponto de vista do discurso a primeira pessoa do singular, *O Servo dos Ossos* se configura de modo a estabelecer a ilusão de proximidade entre enunciador e enunciatário, num tom de diálogo entre ambos, que acentuam a ilusão de veracidade dos fatos narrados.

Como já analisado no item 3.2 desta tese, em algumas obras mais vendidas da configuração discursiva do terror, é comum a narrativa principal ser resultado de um relato pessoal ou entrevista que um ser da ordem real, na ficção, fizera com um ser da ordem sobrenatural. Essa estrutura auxilia na produção do efeito ilusório de

proximidade entre ficção e realidade, pois não se trata apenas de um relato sobrenatural contado por um narrador fictício, mas um relato contado por um narrador do universo simulado no texto, que viveu essa situação e a registrou para comprovar.

Por fim, ressalta-se que Azriel é uma personagem que concretiza a dor, o sofrimento, a sede por justiça, o que é característico dessa nova forma da literatura do medo. A temática do real vs. sobrenatural, no universo ficcional, que sustenta as obras de terror, ganha um novo olhar quando a mescla entre essas duas instâncias configura não apenas uma literatura que provoca medo, mas põe em voga questionamentos humanos, que vêm à tona nessas obras em que o medo é psicológico.

Conclusão

Ao finalizar esta tese, algumas observações acerca do leitor brasileiro contemporâneo podem ser feitas. Por meio do trabalho com *best-sellers*, é possível avaliar qual é o perfil do leitor no que diz respeito às obras de terror.

Antes de avaliar como a literatura de terror é constituída atualmente, analisando as mudanças que ela teve no mercado editorial brasileiro, em relação às obras que já existiam dentro da configuração discursiva do terror, é necessário focalizar uma distinção que esta tese objetivou fazer, no seu início. Trata-se da diferenciação entre os termos “tema” e “gênero”, utilizados indiscriminadamente ao se referir a um grupo de obras com características temáticas e discursivas semelhantes.

Como explicitado no item 1.1 desta tese, não se pode afirmar que o terror seja um gênero, literário ou discursivo, da mesma forma que não se pode dizer que ele seja considerado tema de obras literárias, visto que, para a semiótica greimasiana, a noção de tema é distinta da noção que o senso comum confere a esse termo.

De acordo com Fiorin (1989), é preciso que certos discursos sejam configurados de formas semelhantes para que provoquem determinado efeito de sentido. Em outras palavras, a reunião de determinadas obras em uma mesma denominação, como o terror, o suspense, a autoajuda, só pode ser feita após serem analisados traços discursivos semelhantes entre elas. A esse grupo de obras, a semiótica propõe o termo configuração discursiva, aqui também empregado.

Assim, não se pode dizer que o terror seja o tema de um grupo de obras que tenham estruturas discursivas semelhantes, pois, para a semiótica, o tema é o elemento abstrato manifestado no percurso temático que constitui a narrativa.

Também é comum que os leitores, ou telespectadores, classifiquem como gênero o terror, a fantasia, o suspense, por exemplo. Da mesma forma que não se pode afirmar que tais configurações sejam temas, não se pode dizer que elas sejam gêneros literários ou discursivos.

De acordo com o que já foi discutido no item 1.1.1 desta tese, segundo Bakhtin (1997), Marcuschi (2002), Fontanille (1999) e Fairclough (2001), um gênero discursivo implica não somente um tipo particular de texto, mas também processos particulares de produção, de distribuição e de consumo de textos. Em outras palavras, de acordo com tais autores, o gênero é definido não apenas como uma estrutura semelhante de enunciados, mas como um grupo de enunciados que só produzem sentido em

determinada esfera social, como a religiosa, a jornalística, por exemplo, a qual, por sua vez, interfere na produção de todo e qualquer texto.

Dessa forma, percebe-se que o conceito de gênero, que é estudado pelo rol teórico da Análise do Discurso, está relacionado ao contexto de produção dos diversos enunciados que circulam socialmente, ou seja, ao extratextual.

Da mesma forma, para Greimas e para os diferentes semioticistas de seu grupo, em cujas obras este trabalho se apoia, não existe texto que seja uma realização perfeita de um dado gênero, sendo este anterior a qualquer manifestação textual. Isso exclui a questão do gênero do campo de pesquisa da semiótica, pois tratar dos gêneros seria o mesmo que tratar de uma construção anterior ao próprio texto.

Na obra *Semiótica e Ciências Sociais* (1976), Greimas propõe que todas as narrativas obedecem a regras de uma gramática narrativa que, sob o formato de textos, produz objetos narrativos. Esses objetos, embora sejam produtos de uma combinatória de regras, não são todos uniformes, mas se distinguem em classes e subclasses. Assim, se forem denominados “gêneros” esses objetos narrativos que são construídos segundo as formas canônicas, percebe-se que os gêneros, resultam de uma classificação de hierárquica que compreende classes de gêneros mais gerais.

Assim, observa-se que a definição dos gêneros ainda é problemática para as teorias do discurso, inclusive para a semiótica. Isso constitui um motivo a mais pelo qual se justifica a escolha pelo termo “configuração discursiva” ao serem agrupadas as obras com o efeito de sentido do terror.

A noção de gênero literário também não dá conta da classificação das obras de terror e de outros agrupamentos discursivos semelhantes, pois tal conceito se refere à estruturação de obras em categorias maiores que uma simples tendência a determinado percurso temático.

Conclui-se, assim, que o gênero está relacionado diretamente às condições contextuais de produção e de circulação dos diversos discursos na sociedade. Dessa forma, o termo “configuração discursiva”, que abrange somente as características estruturais capazes de render determinado efeito de sentido em um texto, torna-se mais adequado a este trabalho, que tem como base uma teoria que prevê que o texto é um objeto que produz significados por si só.

Segundo Greimas e Courtès (1979), a configuração discursiva constitui a maneira por meio da qual determinados textos, com alguns traços semelhantes, podem ser agrupados sob uma mesma denominação, pois seus discursos se configuram de

modo a provocar o mesmo feito de sentido, como do terror ou do suspense, por exemplo.

Definidas as diferenças entre os termos “tema”, “gênero” e “configuração discursiva”, acreditando ser o último deles o mais adequado ao se denominar o agrupamento dos livros que compõem o *corpus* deste trabalho, é importante retomar a diferença entre os conceitos de “fantasia” e “terror”.

Com base em Todorov (1992), pode-se afirmar que as obras fantásticas descrevem duas ordens que convivem, se contrapondo, a real, na narrativa, e a sobrenatural, em que as personagens da ordem real ficcional temem as personagens da ordem sobrenatural.

Além disso, nas obras fantásticas, há a dúvida por parte das personagens da ordem real, no enredo e, conseqüentemente, de seu enunciatário e do leitor, se o insólito ocorreu de fato, ou se fora um sonho, um delírio ou uma ilusão. Essa hesitação permanece até o fim da obra.

De acordo com Lovecraft (2008), o terror se manifesta quando há um elemento sobrenatural inserido na representação que a narrativa faz da ordem real. Não há, portanto, duas ordens que convivem nem a dúvida das personagens e do leitor sobre o fato insólito. As oito obras acima citadas pertencem à literatura do terror, pois descrevem enredos em que uma ordem é descrita (a real, dentro do universo ficcional), havendo, nela, inserções de elementos sobrenaturais. As personagens não têm dúvida, ou ela não perdura, sobre a ocorrência do fenômeno sobrenatural, como foi possível verificar em todas as análises.

No entanto, dentro da configuração discursiva do terror, a primeira diferença que se pode notar no grupo das oito obras analisadas é que algumas são construídas com base no terror físico, enquanto outras são construídas com base no terror psicológico.

O terror físico se constroi no texto quando a personagem sobrenatural é caracterizada na instância da verdade, ou seja, ela é e parece maldosa. Assim, ela pratica o mal sem hesitação, não sofre por isso e não tem dúvidas quanto a sua existência e sua condição. Trata-se do medo externo, em que o foco da narrativa é voltado à ação das personagens sobrenaturais, que visam a instaurar o medo nas personagens da ordem real simulada no enredo.

Já o terror psicológico, uma variante do terror muito recorrente no século XXI, conforme comprovam as listas dos livros de terror mais vendidos utilizadas nesta pesquisa, é construído no texto quando a personagem sobrenatural age na instância do

segredo, ou seja, ela não parece ser uma figura sobrenatural, mas é. Por não ser maldosa, ela sofre, hesita, questiona e oscila entre o ser e o não-querer-ser.

Assim, as figuras, como o vento, a escuridão, a sombra, a aparição, o olhar gelado, aliadas à descrição de sentimentos e sensações, como o medo, a dúvida, a dor, a solidão, a autocrítica, compõem esse novo tipo de literatura de terror, em que o medo físico é uma forma de figurativizar o medo psicológico do ser humano, como Poe e Hoffmann já destacavam.

Em algumas obras das mais vendidas de terror, o medo é físico, isto é, externo ao sujeito da narrativa. Das oito obras aqui analisadas, pode-se citar que três delas pertencem a essa variante do terror: *O fantasma da meia-noite*, *Drácula* e *O exorcista*. Em *O fantasma da meia-noite* e *Drácula*, os seres da ordem insólita são bem definidos e delimitados, isto é, são uma figura visível; já em *O exorcista*, o espírito que possuía Regan não tem uma forma visual clara, mas se manifesta por meio do corpo da menina.

Como as personagens de obras de terror físico não sofrem por serem figuras do mal, como as que compõem as obras de terror psicológico, pode-se dizer que o foco do medo, nessas obras de terror físico, é centrado na figura do sobrenatural, seja ela definida ou não. O que acontece é que em *O exorcista*, cujo foco inside sobre o espírito e a menina que dele é vítima, há uma possessão de um ser sobrenatural sobre um ser da ordem real na narrativa, o que intensifica o medo sentido pelas personagens e pelo leitor.

Não se separa o que é real, no enredo, e o que é sobrenatural, mas as instâncias, que representam o bem e o mal, se misturam, fazendo com que Regan deixe de ter vida própria. Em outras palavras, em obras de terror físico, o foco é dado, prioritariamente, na figura sobrenatural, no entanto, em *O exorcista*, o foco também se volta para a menina vitimizada, pois a possessão é de tamanha intensidade, que a figura de Regan e a do espírito se confundem, como se fossem um só, nos momentos de crise.

Em *Drácula* e *O exorcista*, o vampiro e o espírito estão malignos, não sentem culpa, não hesitam em cometer atrocidades, pois o foco do medo que as obras desejam fazer surgir é físico, externo ao sujeito da narrativa. Não é objetivo dessas obras explorar a densidade psicológica de suas personagens, o que as configura como obras tradicionais de terror.

Em *O fantasma da meia-noite*, no entanto, a figura do mal não era maligna, já que o foco da obra são também as aventuras dos dois jovens protagonistas, além da abordagem do sobrenatural inserido na ordem real, na narrativa. Essa diferença se dá

pelo fato de o medo, em *Drácula* e em *O exorcista*, estar centrado, sobretudo, na figura sobrenatural, e, em *O fantasma da meia-noite*, num ser da ordem real ficcional, ou seja, o assassino de Susan. Além disso, as obras de Sidney Sheldon também podem ser lidas pelo público infanto-juvenil, o que acentua a presença de ação e aventura, além do medo.

Já as narrativas de terror psicológico, possível legado de Poe e Hoffmann na literatura atual do medo, desvincularam a ficção sobrenatural das fontes externas de terror, e, concentrando-se nos efeitos psicológicos, ajudaram a fundar as bases da literatura de terror desenvolvida atualmente.

Alguns autores da literatura moderna do terror escrevem obras em que o medo é psicológico, vindo do interior de suas personagens, ao contrário dos demais autores que se concentravam no terror externo, no terror visual, focalizando aspectos ambientais. As personagens, nessa nova variante do terror, sofriam por um medo que era fruto de seu íntimo, suas angústias e hesitações.

As outras cinco obras de terror que compõem este *corpus* pertencem a essa nova variante do terror, ou seja, o terror psicológico. São elas: *Labirinto*, *A história do ladrão de corpos*, *A hora das bruxas*, *O Vampiro Armand* e *O Servo dos Ossos*. Percebe-se que a maioria das obras analisadas pertence a essa nova roupagem do terror, o que torna possível concluir que as obras mais vendidas de terror, atualmente, tendem a essa nova forma de compor o medo no texto.

Nessa nova variante dos livros de terror, as personagens sobrenaturais sofrem, temem, anseiam e agem na instância do não-querer-ser. Esse conflito entre as modalidades do ser e do não-querer-ser é o que caracteriza as personagens sobrenaturais dessa nova variante do terror como seres de uma densidade psicológica mais acentuada, diferentemente das personagens da linha do terror físico, que agem sem hesitação.

É importante ressaltar, em relação a essas duas variantes citadas, que o princípio constitutivo da configuração discursiva é o mesmo: o terror. O que muda nos livros de terror mais vendidos da atualidade é apenas a estratégia utilizada pelo enunciador para construir o ambiente do medo.

Além disso, as personagens sobrenaturais do terror psicológico não são feias, maldosas e repugnantes, como aquelas da linha do terror físico, à exceção de *O fantasma da meia-noite*, como já aqui explicado. Elas são seres de extrema beleza e sensualidade, o que as aproxima dos seres da ordem real, na narrativa, e as diferencia de

uma figura tradicional de terror, embora elas ainda representem perigo à humanidade, mesmo sem querê-lo.

Outro ponto que pode ser considerado como uma característica da literatura de terror, sobretudo nas obras de terror psicológico, é a conotação sexual que elas mantêm. Como já citado no item 1.2.1 desta tese, e segundo Bordini (1987), a literatura fantástica é um espaço em que se afloram desejos reprimidos e recalçados. Não se trata de dizer que o sexo instiga o terror, e vice-versa, mas eles se aproximam na medida em que a literatura fantástica abre espaço para ambos, que são assuntos velados, muitas vezes, seja por moralidade, em relação ao sexo, ou por medo, em relação ao terror. Daí surge uma espécie de repressão à qual Bordini (1987) se refere ao dizer que a literatura fantástica é o local em que os desejos reprimidos, os tabus e os mitos são aceitos.

Os leitores de terror, ao contrário das pessoas que fogem do medo, buscam tais obras para experimentar essa sensação. No ato de leitura, por meio da catarse provocada pelo medo da narrativa, o leitor vê a chance de expurgar seus próprios medos, num espaço propício para isso.

A teoria semiótica greimasiana foi a base utilizada para que se discutissem alguns pontos nesta tese, sobretudo como a configuração discursiva do terror se constitui. Pode-se afirmar que a oposição real vs. sobrenatural, no universo ficcional, presente em obras de terror, e as noções de euforia e disforia conferidas a esses elementos devem ser observadas com atenção ao se falar em textos de terror. Isso porque, diferentemente de outras configurações discursivas, a morte é o que permite que o sobrenatural se apresente às personagens da ordem real, na narrativa, o que pode conferir a ela um valor eufórico.

Em configurações discursivas como o suspense, a autoajuda, por exemplo, em que não há a presença de elementos sobrenaturais, a morte é tida como disfórica, já que representa um problema, como um crime a ser desvendado ou a separação entre personagens que se amam. Em obras de terror, no entanto, a morte é tida como eufórica, pois é ela que permite a presença do sobrenatural, elemento fundamental para a definição e caracterização dessa configuração discursiva.

Num primeiro momento da narrativa, quando as personagens da ordem real ficcional se deparam com um ser insólito, o real, no enredo, é considerado eufórico, e o sobrenatural é tido como disfórico. No entanto, à exceção de *O exorcista*, *Drácula* e *O servo dos Ossos*, ou seja, em três das oito obras analisadas, em que esses valores permanecem os mesmos até o final da narrativa, os valores de euforia e disforia vão se

modificando ao longo do enredo, pois as personagens reais começam a perceber que os seres da ordem real não são malignos.

Além disso, em obras como *A história do ladrão de corpos* e *O Vampiro Armand*, há uma oscilação entre esses valores: ora o sobrenatural é eufórico, ora é disfórico, modificando-se de acordo com os desejos das personagens sobrenaturais em pertencerem à ordem real, na narrativa, ou à ordem sobrenatural, conforme foi verificado nas análises. Essa mudança de valoração confere um caráter inovador à literatura de terror psicológico, já que em obras de terror físico, o sobrenatural permanece o tempo todo como algo disfórico, como em *O exorcista* e *Drácula*, por exemplo. Já nas obras de terror psicológico, as personagens sobrenaturais hesitam e, por isso, sofrem.

O terror confere a possibilidade de dois termos estarem presentes, ao mesmo tempo, na narrativa. O real, dentro do universo ficcional, pode conviver com o não-real, quando uma personagem ainda não sabe se a aparição realmente existe, se se trata de um fantasma, ou alguém que está vivo. Após essa dúvida, quando a personagem passa a ter certeza de que se trata de um fenômeno sobrenatural (já que, no terror, este tipo de dúvida não perdura), o real ficcional e o sobrenatural também podem conviver dentro de uma mesma narrativa, pois os fantasmas, vampiros e aparições convivem com os seres mortais da ordem real, simulada no texto.

No texto de terror, há duas formas concomitantes de manifestação do real ficcional e do não-real. São dois quadrados semióticos convivendo ao mesmo tempo na constituição do sentido do texto, e essa convivência é a responsável pela sustentação da atmosfera insólita.

A oposição real vs. sobrenatural é o que caracteriza a configuração discursiva do terror, como foi possível perceber nas oito obras analisadas, no entanto, cada obra tem sua oposição específica. *O fantasma da meia-noite* é sustentado pela oposição vida vs. morte, *A hora das bruxas I* é sustentado pela oposição normalidade vs. paranormalidade, *O exorcista* tem como base fundamental a oposição bem vs. mal, e *Labirinto* se sustenta pela relação sagrado vs. profano. Já *O Vampiro Armand*, *A história do ladrão de corpos*, *Drácula* e *O Servo dos Ossos* são sustentados pela oposição mortalidade vs. imortalidade.

Isso torna possível concluir que a oposição geral real vs. sobrenatural, no universo ficcional, dá espaço a diversas outras oposições, ou seja, o terror é uma configuração discursiva em que diversas instâncias menores são capazes de sustentar o

medo, como imortalidade vs. mortalidade, bem vs. mal. Em outras palavras, dentro da oposição maior que configura o terror (real vs. sobrenatural), é possível que haja outras, como as aqui citadas. Essas outras oposições de base que sustentam as obras serão definidas de acordo com a personagem do terror que constitui o protagonista de cada uma delas, como o vampiro que define a mortalidade vs. a imortalidade, o espírito maligno que define o bem vs. mal.

Assim, a diferenciação entre as obras já se dá na oposição fundamental que as sustenta. *O Vampiro Armand*, *A história do ladrão de corpos* e *Drácula* sustentam-se, igualmente, na oposição mortalidade vs. imortalidade por se tratarem de obras com uma mesma figura do terror: o vampiro, que é um morto-vivo. Embora caracterizados de maneira diferentes, os vampiros que compõem essas três narrativas vivem numa oscilação entre a vida e a morte.

O que as diferencia são a densidade psicológica de Armand e de Lestat, ao contrário de Drácula, e a consequente forma de compor o discurso, como já visto nas análises, já que as duas primeiras são obras de terror psicológico, enquanto a última é uma obra de terror físico.

A sequência “vida → não-vida → morte” consiste nas categorias que sustentam a relação entre o sobrenatural e o real, na narrativa, presente nos textos de terror. Como exemplo, pode-se citar uma personagem sobrenatural como o fantasma. Ele oscila nesse eixo, já que não está mais vivo (se é um fantasma, é porque já morreu), mas mantém traços característicos de alguém que está vivo (ele conversa, se movimenta, anseia). Essa oscilação entre os eixos é o que amedronta a personagem, criando a cena do terror.

Por meio da percepção do implícito e do explícito, manifesta-se o todo de sentido do texto de terror, objeto do estudo semiótico. E esse jogo entre implícito e explícito norteia a narrativa de terror.

O implícito e o explícito se referem a essa mescla entre o que é real, na narrativa, e o que é sobrenatural. Até que as personagens da ordem real do enredo se convençam de que estão diante de um fenômeno sobrenatural, há uma confusão entre o que pertence à ordem real e o que é insólito. Quando a personagem se convence de que o fenômeno que presencia é sobrenatural, então essa mescla de instâncias se desfaz.

Essa mescla norteia as narrativas de terror porque é justamente a presença do elemento sobrenatural na ordem real da narrativa, que caracteriza a obra enquanto pertencente à configuração discursiva do terror.

As primeiras articulações do sentido em categorias semânticas, no nível das estruturas fundamentais, podem tornar-se axiologias virtuais desde que as oposições euforia vs. disforia sejam nelas investidas. Assim, “passa-se da taxionomia à axiologia” (BARROS, 2002, p. 54). Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 48), axiologia é “(...) o modo de existência paradigmática dos valores por oposição à ideologia que toma a forma do arranjo sintagmático e actancial deles”.

Dessa forma, pode-se considerar que a categoria semântica real vs. sobrenatural, no enredo, que é uma estrutura axiológica elementar (de caráter abstrato), é suscetível de ser axiologizada, quando a ela são conferidos os valores de euforia e disforia. Neste sentido, pode-se afirmar que, no terror, há uma inversão do que é convencional: enquanto o real é considerado eufórico e o sobrenatural é considerado disfórico na ordem real, concreto, na literatura este papel se inverte.

Como o medo é uma sensação disfórica para a maioria das pessoas, porém eufórica para o leitor de obras de terror, pode-se considerar que a sensação que ele busca naquela leitura é uma forma masoquista de prazer. Ele quer experimentar a sensação do medo. Assim, se o medo é a sensação que mantém esse leitor ativo e interessado nesses tipos de enredo, é porque, por mais que ele considere, na ordem natural, o real e o sobrenatural como algo eufórico e disfórico, respectivamente, ele inverte esses valores, no momento da leitura.

Nessa hora, o sobrenatural é o que causa o medo, o suspense, então é este elemento que passa a ser eufórico; já o real simulado na narrativa passa a ser disfórico e o leitor pode encontrá-lo em outras narrativas que não as de terror. Ao ler obras de terror, é a subversão da realidade que se deseja experimentar.

Em relação ao estatuto veridictório que compõe as personagens das obras de terror, há uma diferença que deve ser ressaltada ao se separarem obras de terror físico de obras de terror psicológico. Nas obras de terror físico, como *Drácula*, *O exorcista* e *O fantasma da meia-noite*, as personagens sobrenaturais agem no nível da verdade. O Conde Drácula e o espírito que se apossa de Regan parecem e são maldosos, já em *O fantasma da meia-noite*, pelo fato de o medo se voltar a uma personagem da ordem real, na narrativa, como já aqui discutido, o fantasma de Susan também age no nível da verdade, porém parece e é um ser bondoso.

Já nas obras de terror psicológico, ou seja, *Labirinto*, *A história do ladrão de corpos*, *A hora das bruxas*, *O Vampiro Armand* e *O Servo dos Ossos*, as personagens

sobrenaturais agem no nível do segredo, pois não parecem seres insólitos, por sua semelhança com seres humanos, mas os são.

Dessa forma, é possível concluir que, nas obras de terror físico, há uma distinção bem delimitada entre o que é o ser sobrenatural e o que é o ser real, no universo fictício. Já nas obras de terror psicológico, em que as personagens da ordem sobrenatural se assemelham às da ordem real, há uma mescla desses traços, o que confere ao ser da ordem sobrenatural a angústia, a hesitação típica do não-querer-ser, como já aqui discutido.

Nas obras de terror físico, pode-se dizer que as modalidades que levam os sujeitos da ordem real das narrativas a agirem são virtualizantes, isto é, os sujeitos da narrativa devem agir e vão buscar o saber para realizarem a transformação. Assim, os sujeitos devem solucionar um problema, como ajudar Susan em *O fantasma da meia-noite*, e acabar com um vampiro maligno, em *Drácula*, e com um espírito também maligno, em *O exorcista*. Para isso, vão em busca da competência.

Já nas obras de terror psicológico, em que a transformação é íntima, ou seja, ocorre na vampirização e na imortalização de seres reais da narrativa, o foco se dá nos sentimentos que motivam tais transformações, como o amor e a curiosidade da experimentação. Dessa forma, *Labirinto*, *A história do ladrão de corpos*, *A hora das bruxas*, *O Vampiro Armand* e *O Servo dos Ossos* mantêm seus enredos focados no caráter psicológico de suas personagens, o que confere a elas a característica de obras de terror psicológico.

A modalidade que leva as personagens destas obras a agirem são as atualizantes, ou seja, elas agem de acordo com o querer, com seus desejos e sentimentos. Essa é uma importante diferença na constituição do sentido entre as obras das duas variantes aqui estudadas, ou seja, o terror físico e o terror psicológico.

Ainda que, em *O servo dos Ossos*, Azriel não aceite o sacrifício de se tornar uma estátua por vontade própria e/ou curiosidade, como o fizeram Armand e Lestat, por exemplo, ele age modalizado pelo querer, pois tinha a opção de não aceitar morrer e se tornar uma estátua cultuada por seus fieis, mas aceitou o plano por amor ao seu povo e por vaidade. Em outras palavras, Azriel age modalizado pelo querer, ainda que soubesse que a transformação pela qual passaria seria o seu fim.

Tanto nas obras de terror físico quanto nas de terros psicológico, as personagens da ordem real ficcional buscam a competência para realizar a transformação na narrativa. Já as personagens sobrenaturais não a têm, por isso dependem de um ser da

ordem real para poderem agir e/ou sobreviver. Essa dependência consiste no motivo de as figuras do terror aparecerem na ordem real.

O fantasma de Susan aparece para pedir às crianças que vinguem seu assassinato. Drácula precisa de sangue humano para sobreviver e o espírito que possui Regan quer apenas atormentar e perturbar a vida ordinária da família. Mesmo neste último caso, percebe-se que a figura do terror tem um motivo para surgir na ordem real ficcional, que é fazer a maldade, mesmo que esse objetivo não seja algo do qual ela depende para sobreviver.

Em *Labirinto*, os espíritos que surgem têm a intenção de levar Alice a agir e, assim, proteger a história do Santo Graal. Em *A história do ladrão de corpos*, Lestat depende de James, um ser real, na narrativa, embora com dons sobrenaturais, para realizar a experiência de vivenciar a mortalidade. Em *O Vampiro Armand*, o vampiro protagonista não depende de uma personagem da ordem real para realizar a transformação íntima que deseja (sua vampirização), mas depende de um jornalista, um ser da ordem real David Talbot, para contar sua história, assim como acontece em *O Servo dos Ossos*. Já em *A hora das bruxas I*, Lasher é um espírito que precisa que as mulheres da família Mayfair continuem tendo filhas mulheres para ele se perpetuar e tornar-se humano.

Realizadas as performances nas narrativas, cada uma com sua transformação específica que constitui o enredo, pode-se dizer que a maioria das obras de terror mostra uma situação em que a sanção é cognitiva, ou seja, baseada no ganho imaterial.

Os contratos fiduciários presentes nas obras de terror podem ser analisados da seguinte forma: o destinador-manipulador, ou anti-sujeito, faz com que o sujeito aja em seu benefício; em troca da ação, o anti-sujeito proporciona a paz ao sujeito.

Como já citado no item 3.6 desta tese, a sanção cognitiva é comum nos *best-sellers*, pois o final obrigatoriamente feliz é uma característica típica da literatura de massa. Assim, o sujeito da narrativa, nos *best-sellers*, busca reestabelecer a paz, a harmonia e a felicidade iniciais. Nos livros mais vendidos de terror tradicional, o que se busca são a volta à normalidade do real, no enredo, e o extermínio do fenômeno sobrenatural; já nas obras de terror moderno, o que se busca é a paz interior, a resolução de conflitos interiores entre o ser e o não-ser um actante da ordem sobrenatural.

Em relação às figuras do terror, as sanções que se podem observar em todas as obras analisadas nesta tese são de cunho cognitivo. As figuras do terror queriam transformações nas quais o ganho são de ordem imaterial, como a adoração de um povo

(*O Servo dos Ossos*), a perturbação de uma criança (*O exorcista*), a paz na sociedade (*Drácula*), a mortalidade (*A história do ladrão de corpos*), a vida eterna (*O Vampiro Armand*), a segurança do Santo Graal (*Labirinto*), a humanização (*A hora das bruxas I*), a vingança de um assassinato (*O fantasma da meia-noite*).

Lestat e Armand são vampiros que, assim como *Drácula*, também precisava de sangue humano para sobreviver. Dessa forma, as sanções das performances realizadas em *O Vampiro Armand* e *A história do ladrão de corpos* são cognitivas, pois, como já aqui analisado, nas duas obras, o fato de os seres sobrenaturais necessitarem de sangue humano é motivo de angústia para eles. Já em *Drácula*, o foco é no medo físico, provocado por um ser maligno.

Assim, a mesma ação constroi narrativas diferentes, pois a focalização a elas dada é diferente. Enquanto, em *Drácula*, a necessidade de sangue humano é motivo de medo, em *A história do ladrão de corpos* e em *O Vampiro Armand*, a mesma necessidade é motivo de angústia e sofrimento, o que caracteriza as obras como terror físico ou psicológico.

A maneira como o discurso é enunciado, isto é, a maneira como os sintagmas são ordenados e transformados em texto interfere na axiologia, produzindo, assim, diferentes ideologias. A sequência narrativa, ordenada por sintagmas, que provoca o suspense, o não saber o que vai acontecer nos próximos instantes, e termos como “sangue”, “paralisado”, “fantasma”, “escuridão”, “vulto”, são elementos de que se vale a enunciação para provocar o medo nas obras de terror, como visto nas análises que compõem o capítulo 3 desta tese.

O percurso temático expresso em um texto aparece sob a forma de figuras. Assim, nas oito obras analisadas nesta tese, todas figurativas, pode-se afirmar o seguinte: em *O Vampiro Armand* e *Drácula*, o percurso temático é a vampirização de Armand e de Minha e Lucy, respectivamente. As figuras que concretizam essa transformação de estado dos sujeitos são o sangue, os dentes pontiagudos dos vampiros. Já em *O Servo dos Ossos*, o percurso temático desenvolvido é a deificação de Azriel, cujas figuras que concretizam o processo são o ouro e o ritual em que ele fora transformado em espírito divino.

Em *O exorcista*, o percurso temático desenvolvido na obra é a possessão de Regan, cujas figuras que o recobrem são as ações sobrenaturais da menina, como conseguir girar a cabeça em torno do pescoço, levitar, adquirir feições monstruosas. Em *A história do ladrão de corpos*, o percurso temático é a mortalidade de Lestat, em que

se têm figuras como as mensagens cifradas, que foi o elemento que representou o desejo de troca de corpos entre James e Lestat, além do sangue, por se tratar de uma história de vampiros.

Em *Labirinto*, o percurso temático é a sacralização da humanidade, representada pela figura do Santo Graal. Em *O fantasma da meia-noite*, o percurso temático é a vingança de um ser sobrenatural em relação a um ser da ordem real simulado no texto, e as figuras que o recobrem são a aparição fantasmagórica de Susan, o sangue no vestido e os ruídos escutados pelas crianças. E, por fim, em *A hora das bruxas I*, o percurso temático da obra é a humanização de um demônio, Lasher, cuja figura principal que concretiza tal percurso é o colar de esmeralda, que era o responsável por manter as bruxas da família Mayfair em poder do elemento sobrenatural.

Percebe-se, assim, que os percursos temáticos das obras de terror da atualidade se concentram em algum tipo de relação entre seres da ordem real, na narrativa, e seres sobrenaturais, que surgem no espaço do real, no enredo, a fim de conseguirem algo que, em sete das oito obras analisadas, é imaterial. Como já aqui citado, à exceção de *Drácula*, cujo percurso temático da obra se baseava na necessidade do vampiro obter sangue, nas outras narrativas, a sanção é cognitiva, sejam elas de terror físico ou de terror psicológico.

Tanto nas obras de terror físico, quanto nas obras de terror psicológico, as figuras auxiliam na construção de um universo sobrenatural, caracterizando a atmosfera do medo e possibilitando que ele se instaure nas personagens e, conseqüentemente, no leitor.

Como comprovado nas análises das obras que compõem o *corpus* deste trabalho, as obras de terror consistem em textos figurativos, pois as figuras auxiliam efetivamente a construir a atmosfera do medo. Não é interessante, para os *best-sellers*, abordar tematicamente o terror sem que seja provocado o medo e, para provocá-lo, são necessários elementos figurativos, concretos.

Na configuração discursiva do terror, também é possível haver obras de cunho temático, como as obras de Poe, conforme visto no capítulo 1 desta tese. No entanto, a literatura contemporânea de terror, isto é, as obras mais vendidas nas últimas décadas, são compostas por textos figurativos, ainda que sejam obras de terror psicológico, os quais criam efeito de realidade e têm a função descritiva ou representativa.

A figuratividade é característica de toda narrativa. Nas obras de terror, portanto, não seria diferente, pois há um interesse em transmitir ao leitor que o insólito ocorreu de

fato (estatuto veridictório da verdade – algo parece ser e é). Além disso, os textos de terror têm a função de descrever, ao invés de interpretar, pois é pela descrição que a atmosfera do medo vai sendo construída.

Os dois tipos de obra de terror, físico ou psicológico, têm função descritiva. No primeiro caso, mesmo sendo obras em que o terror é psicológico, que discutem temas do comportamento humano, a narrativa se vale de figuras de terror para manifestar os temas abordados. O cálice sagrado, as mensagens cifradas, o sangue, o colar de esmeraldas e o ouro fervente, em *Labirinto*, *A história do ladrão de corpos*, *A hora das bruxas*, *O Vampiro Armand* e *O Servo dos Ossos*, além de provocarem medo, ou de motivarem a narrativa que desperta tal sensação, remetem ao tema da contradição entre ser e não-querer-ser de determinada maneira, ou da situação de se fazer mal a alguém, mesmo alheio à própria vontade.

Nas obras de terror físico, a aparição fantasmagórica, o sangue, as feições e as ações monstruosas, em *O fantasma da meia-noite*, *Drácula* e *O exorcista* são figuras que não têm a função de abordar temáticas voltadas à psique do ser humano, mas sim de provocar o medo nas personagens, e conseqüentemente no leitor, mesmo que tal sensação não perdure, como já discutido, em *O fantasma da meia-noite*. Nas obras em que o terror é físico, pretende-se instaurar o medo no leitor por meio dos motivos postos em discurso.

Uma das hipóteses pela qual este trabalho se enveredou, no início, foi a de que os textos de terror seriam narrados em primeira pessoa do singular, partindo do princípio de que tudo o que é narrado por debreagem enunciativa confere ao texto uma ilusão de realidade mais próxima entre enunciador e enunciatário. No entanto, das oito obras analisadas, quatro apresentam seus discursos narrados em primeira pessoa do singular (*O Vampiro Armand*, *A história do ladrão de corpos*, *Drácula* e *O Servo dos Ossos*), e as outras quatro (*O fantasma da meia-noite*, *A hora das bruxas I*, *O exorcista* e *Labirinto*) são narradas em terceira pessoa do singular.

As obras que foram narradas em primeira pessoa do singular não criam uma proximidade entre enunciador e enunciatário, mas a ilusão dessa proximidade, o que perturba o leitor.

Segundo Barros (1988, p. 59), “por efeitos de realidade ou de referente entendem-se as ilusões discursivas de que os fatos contados são ‘coisas ocorridas’, de que seus seres são de ‘carne e osso’, de que o discurso, enfim, copia o real (...). Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, em geral, da desembreagem

interna. Quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constroi-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação ‘real’ de diálogo”.

Assim, a perturbação que afeta o leitor do texto, como explicitado por esta tese, está relacionada a essa ilusão de realidade que o enunciador do discurso deseja fazer surtir no texto. O leitor, ao ler uma obra de terror, se dispõe a sentir medo, tornando-se perturbado pelas sensações que o texto, por si só, é capaz de produzir.

O discurso em primeira pessoa confere ao leitor a perturbação, pela qual ele, projetado na posição de enunciatário do texto, se amedronta pela criação do simulacro da realidade manifestada no texto, em que há a existência do sobrenatural. A voz do narrador conversa com o leitor, enquanto enunciatário, transmitindo o medo em mais detalhes.

No entanto, as obras que são narradas em terceira pessoa do singular têm um enunciador que dá a voz às personagens. Todas as quatro obras mostram diálogos, expressões de terror pela voz de quem a vivenciou, na narrativa, e isso também pode ser considerada uma forma de criar essa perturbação no leitor, já que quem está enunciando é a própria personagem, quando assume o discurso.

O sentido está inscrito no próprio texto. Esse é um dos aspectos que diferem a semiótica de outras correntes linguísticas, como a linguística textual, por exemplo: para a semiótica, o sentido não está fora do texto. Há, no entanto, várias maneiras de se ler um texto, isto é, um texto pode apresentar diferentes isotopias.

O conceito de isotopia é de grande importância ao se analisar um discurso, pois permite determinar o (s) plano (s) de leitura dos textos, além de controlar a interpretação dos textos pluri-significativos e definir os mecanismos de construção de certos tipos de discurso, como o de terror, por exemplo.

Assim, a leitura de um texto de terror é dada de modo a causar medo, porque, no texto, há uma isotopia, ou seja, traços semânticos que remetem à atmosfera do medo, tais como as palavras (sombrio, vulto, fantasma, sangue, ruído, etc.) e as descrições dos locais, das personagens e de seus fazeres, como foi possível ver nas análises que compõem o capítulo 3 desta tese. Isto é, essa isotopia norteia uma leitura voltada ao clima de um suspense fantasmagórico e sobrenatural.

O discurso de terror possui uma isotopia, ou seja, um plano de leitura, pois, em que não há dúvida de que o fato sobrenatural tenha ocorrido ou não; há uma certeza de

que o insólito interveio na ordem real ficcional, com suas bruxas, seus monstros, seus vampiros, etc., e a leitura que se faz é direcionada de modo a causar o medo no leitor.

Tempo, espaço e pessoa são elementos componentes do nível discursivo proposto pela teoria semiótica. O tempo, nas narrativas de terror, geralmente é cronológico e pode ser configurado no passado ou no presente, sendo que este último intensifica a atmosfera do medo, por acentuar a ilusão de proximidade entre enunciador e enunciatário, como se fosse estabelecido um diálogo entre ambos.

Se a narrativa se desenvolvesse no futuro, a configuração discursiva em questão seria a ficção científica. Já o presente e o passado, muitas vezes acionado pelo recurso do *flashback*, como em *O Vampiro Armand*, *O servo dos Ossos* e *Labirinto*, conferem ao enredo o efeito de sentido de ilusão de veracidade dos fatos.

Os espaços onde ocorrem as narrativas de terror são, geralmente, locais fechados, como castelos sombrios ou cemitérios. No entanto, a literatura contemporânea de terror, expressa pelas obras mais vendidas atualmente, modifica essa noção. Há obras cujo cenário são castelos sombrios, como *Drácula*, mas como houve uma modificação na estrutura do terror, conforme mostrou este trabalho, é compreensível que os espaços onde as narrativas ocorrem tenham sido modificados.

Assim, não há mais a obrigatoriedade de as histórias se passarem em castelos ou cemitérios. Elas podem ocorrer em quaisquer espaços, conforme os descritos nas obras aqui analisadas, como as ruas de Veneza (*O Vampiro Armand*), uma casa nas montanhas (*O Servo dos Ossos*), cidades grandes dos Estados Unidos (*A hora das bruxas I*, *O exorcista* e *O fantasma da meia-noite*), igrejas e grutas (*Labirinto*), hospitais e ruas do Rio de Janeiro e Miami (*A história do ladrão de corpos*). Essa diversidade de espaços auxilia a conferir às obras a inovação na forma de compor a literatura atual do medo.

Essas mudanças de espaço, além das outras mudanças que esta tese apontou em relação às obras de terror físico e às de terror psicológico, implicam a construção de uma nova variante do terror, consumida pelo público atual dessa configuração discursiva. Ao não mais priorizar castelos ou cemitérios e passar a descrever cenas de terror em todo e qualquer espaço urbano habitado por seres humanos, a narrativa de terror faz com que o leitor se identifique com o enredo mais facilmente do que se narrassem fatos distantes de seu universo.

Para exemplificar, cita-se Cortina (2004, p. 180) que, em seu artigo “Semiótica e leitura: os leitores de Harry Potter”, aborda essa questão da identificação do leitor com a

obra, afirmando que “Harry Potter, antes de ser um bruxo com poderes mágicos, é um pré-adolescente que vive um processo de aprendizagem. Nesse sentido, é igual a qualquer criança a quem o texto parece, inicialmente, estar se dirigindo”.

Assim, comparando a citação relativa ao bruxo à configuração discursiva do terror, pode-se dizer que, ao enunciar uma cena de terror que ocorre em um apartamento em Nova York, uma rua em Miami, uma igreja ou uma casa nas montanhas, por exemplo, facilita-se a construção do simulacro da realidade do medo que o texto de terror pretende instaurar. Assemelhando-se os espaços em que ocorrem as cenas de terror aos espaços comuns existentes na sociedade, cria-se a ilusão de uma aproximação entre as personagens sobrenaturais e o universo comum do leitor.

Na semiótica greimasiana, as paixões são vistas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito. Há que se considerar a distinção metodológica entre o sujeito de fazer e o sujeito de estado. O primeiro age. Ele transforma os estados, altera a junção – conjunção ou disjunção – do sujeito de estado, que sofre as paixões.

Nas obras de terror, a paixão do medo, que paralisa o sujeito em algumas narrativas, mas que o leva agir em outras, aparece de forma clara. O medo, enquanto uma paixão simples, é derivado do arranjo modal oriundo da relação entre sujeito e objeto. O principal arranjo modal nas obras de terror psicológico é o não-querer-ser. Armand, Lestat, Azriel e as bruxas Mayfair não querem ser maldosos e ter poderes sobrenaturais que prejudiquem alguém. Desse arranjo modal é que surge a angústia que caracteriza as personagens dessa nova modalidade do terror.

Um dos critérios para a classificação e diferenciação das paixões simples é a intenção de conservar o estado de conjunção ou, ainda, a intenção de transformar a disjunção em conjunção. Nas oito obras aqui analisadas, há relações de conjunção e disjunção entre sujeitos e objetos. Nelas, os sujeitos sobrenaturais dependiam dos seres reais, na narrativa, para estabelecerem a relação de conjunção ou disjunção com objetos diversos.

Em *O fantasma da meia-noite*, Susan, depois de morta, entra em contato com as crianças para vingar seu assassino, entrando em conjunção com o descanso pós-morte; Lasher, em *A hora das bruxas I*, depende das mulheres da família Mayfair para entrar em conjunção com uma forma humana de vida; Armand, em *O Vampiro Armand*, é a única exceção, pois ele é um ser real, na narrativa, que depende de um ser sobrenatural, Marius, para se transformar num vampiro e entrar em conjunção com a imortalidade.

Lestat, em *A história do ladrão de corpos*, depende de James para se transformar num ser mortal e, assim, entrar em conjunção com a mortalidade; em *Drácula*, o Conde que dá nome à obra, depende de seres humanos, que lhe farão entrar em conjunção com o sangue do qual depende para sobreviver; em *O servo dos Ossos*, o deus Enoch depende de Azriel, um ser humano até então, para, como espírito, ser manipulado e fazer com que o deus entrasse em conjunção com a ordem real ficcional e tudo o que dele pudesse retirar.

Em *O exorcista*, o espírito que possuía Regan depende da menina para se manifestar, e o que lhe interessa é a maldade, a perturbação na vida da família da menina. E, por fim, em *Labirinto*, os espíritos que fazem com que Alice aja e que acabam provocando, ainda que indiretamente, a morte de Oriane, dependem das forças humanas para a segurança do Santo Graal ser mantida.

Assim, para produzir o efeito que o enunciador deseja, é necessário que *éthos*, *pathos* e *lógos* estejam em sintonia. A ordenação das palavras no momento da enunciação produz diferentes formas de recepção do discurso pelo enunciatário. São essas ordenações que fazem com que o enunciatário receba o discurso pateticamente como uma forma de terror físico ou de terror psicológico.

A ordem do discurso e a escolha das palavras utilizadas para compô-lo, conforme visto nas oito análises apresentadas neste trabalho, são fundamentais para criar o efeito de sentido do terror e para envolver o leitor na atmosfera do que está sendo narrado.

Dessa forma, à guisa de conclusão desta tese, percebe-se que a hipótese principal da qual este trabalho partiu se confirma, já que foi possível comprovar que os textos de terror têm seus discursos compostos estruturalmente de forma semelhante a fim de que o medo seja suscitado no leitor. Por meio da análise das oito obras de terror mais vendidas de 1980 a 2007, foi possível perceber que, mesmo pertencentes a duas variantes opostas, com algumas diferenças aqui apontadas, a estrutura discursiva que configura o terror é mantida.

Suscitar o medo, perturbar a estabilidade da realidade do leitor enquanto um enunciatário disposto a sentir medo, são algumas das manifestações dos textos de terror, enquanto um objeto semiótico. O leitor recebe essas manifestações e as sente pateticamente no discurso que lhe é oferecido, sensações que, projetado como enunciatário do discurso, ele se predispõe a sentir quando buscou uma obra de terror para ler.

Referências Bibliográficas:

ARISTOTELES. **Retórica**. Lisboa: Edições Casa da Moeda. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM, 1998.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. 3a ed. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. **Do inteligível ao sensível**. São Paulo: Educ, 1995.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Ingedore G. Villaça Koch. São Paulo: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.

BIASIOLI, B. L. **O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil na década de 1980**. Relatório (Iniciação Científica). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP Araraquara, 2005.

_____. **O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica**. 2008. 223f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Faculdade e Ciências e Letras, UNESP Araraquara, 2008.

BORDINI, M. G. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **Os preferidos do público: Os gêneros da literatura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom).

BURKE, E. **A philosophical inquiry into the origins of our ideas about the sublime and the beautiful**. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

CHAUÍ, M. H. Sobre o medo. In: CARDOSO, S. **Os sentidos da paixão**. São Pulo: Companhia das Letras, 1987.

CORTINA, A. **Leitor contemporâneo: Os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**. Tese de livre-docência. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP Araraquara, 2006.

CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. (org). **Razões e sensibilidades**. A semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

COSTA E SILVA, A. **O terror que é prazer**. *JB online*. Rio de Janeiro, jun./2005. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias>>. Acesso em 28 jun. 2005.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800 uma cidade sitiada**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ELLIS, M. **The History of Gothic Fiction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. Trad. I. Magalhães et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FINNÉ, J. **La littérature fantastique**. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio online**. Disponível em www.uol.com.br/educacao. Acesso em mar./2012.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989. (Repensando a Língua Portuguesa).

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1990.

_____. O 'pathos' do enunciatário. *Alfa*, São Paulo, n. 48 (2), p. 69-78, 2004.

_____. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

FLOCH, J. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral**. Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Edições CPS, 2001.

FONTANILLE, J. *Véridiction*. In: GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Classiques Hachette, 1986.

_____. **Sémiotique et Littérature**. Paris: PUF, 1999.

_____. **Sémiotique du discours**. Limoges: PULIM, 2003.

_____. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Véridiction**. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Classiques Hachette, 1986.

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

GREIMAS, A. J. **Semiótica e ciências sociais**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitini. São Paulo: Cultrix, 1976.

- _____. **Dicionário de Semiótica**. Paris : Du Seil, 1979.
- _____. **Du sens I**: essais sémiotiques. Paris: Du Seuil, 1983.
- _____. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- _____. **MAUPASSANT**. A Semiótica do Texto: Exercícios práticos. Tradução de Teresinha O. Michels e Carmen L.C.L. Gerlach. Florianópolis: Ed.UFSC, 1993.
- _____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix & Edusp, 1976.
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de De Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, A. J. ; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados das coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HAWTHORNE, N. **The Scarlet Letter**. Philadelphia : Henry Altemus, [pref. 1850].
_____. *The house of the seven Gables*. Ticknor, Reed and Fields, 1851.
- HOFFMANN, E. T. A. **Fantaisies dans la manière de Callot**. Tradução de Henri de Curzon. Hachette, Paris, 1891.
- HOLTZ, M. **As manifestações do gótico em Lovecraft: do castelo de Otranto ao solar de Ward**". 2008. 116f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras UNESP, Araraquara, 2008.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade de Julgar**; Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1993.
- KILGOUR, M. **The rise of the Gothic novel**. New York: Routledge, 1995.
- KING, S. **As sombras da noite**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1987.
- LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC Pontes, 1992.
- LEVY, M. Gothique et fantastique. In: **Europe** – Revue Littéraire Mensuelle. Tradução de Bruno Sérgio Sedenho. Paris: Europe et les Editeurs Français Réunis, 1980.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª ed. 1997.
- _____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

_____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2005a.

MANGUEL, A. **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

MAUPASSANT, G. de. **Contos fantásticos de Maupassant** (edição bilíngue). Porto Alegre: Editora Paraula, 1993.

MEYER, M. As bases da retórica. In: CARRILHO, M. M. (Org.). **Retórica e comunicação**. Tradução de Fernando Marinho. Lisboa: Edições Asa, 1994.

NOVAES, A. **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

OAKES, D. A. **Science and destabilization in the Modern American Gothic**: Lovecraft, Matheson, and King. Westport: Greenwood Press, 2000.

OLIVEIRA, C. J. **Tratado do Sublime** – Dionísio Longino. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

PAES, J. P. **Gregos & Baianos**: Ensaios. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

POE, E. A. “Metzengerstein”. In: MENDES, O. **Edgar A. Poe, Ficção Completa, Poesias & Ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

_____. **O gato preto**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____. O coração delator. In: *Os melhores contos de loucura*. Ediouro, 2007. p. 175.

_____. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PUNTER, D. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. New York : Longman, 1996.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RASTIER, F. **Semântica dos textos e semiótica**. São Paulo: Edusp, 2004.

RODRIGUES, S. C. **O Fantástico**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, J. G. de. **Ficção Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SCHWARTZMANN, M. N. *Cartas marcadas*. Prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro. 2009. 293f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, 2001.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**; Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VARMA, D. *The Gothic Flame*. Metuchen, N.J; London : The Scarecrow Press, 1987.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VAX, “Thèmes, motifs et schèmes”, in: **La séduction de l'étrange**. Tradução de Fábio Lucas Pierini e Revisão de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: Presses Universitaires de France. 1965.

Obras analisadas:

BLATTY, W. **O exorcista**. São Paulo: Editora Europa-América, 1971.

MOSSE, K. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RICE, A. **História do ladrão de corpos: crônicas vampirescas**, 1992.

_____. **Hora das Bruxas I**. Tradução de Maldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **O Servo dos Ossos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **O Vampiro Armand**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SHELDON, S. **O fantasma da meia-noite**. São Paulo: Record, 2004.

STOKER, B. **Drácula**. Rio de Janeiro: Editora Madras, 1897.

Anexo

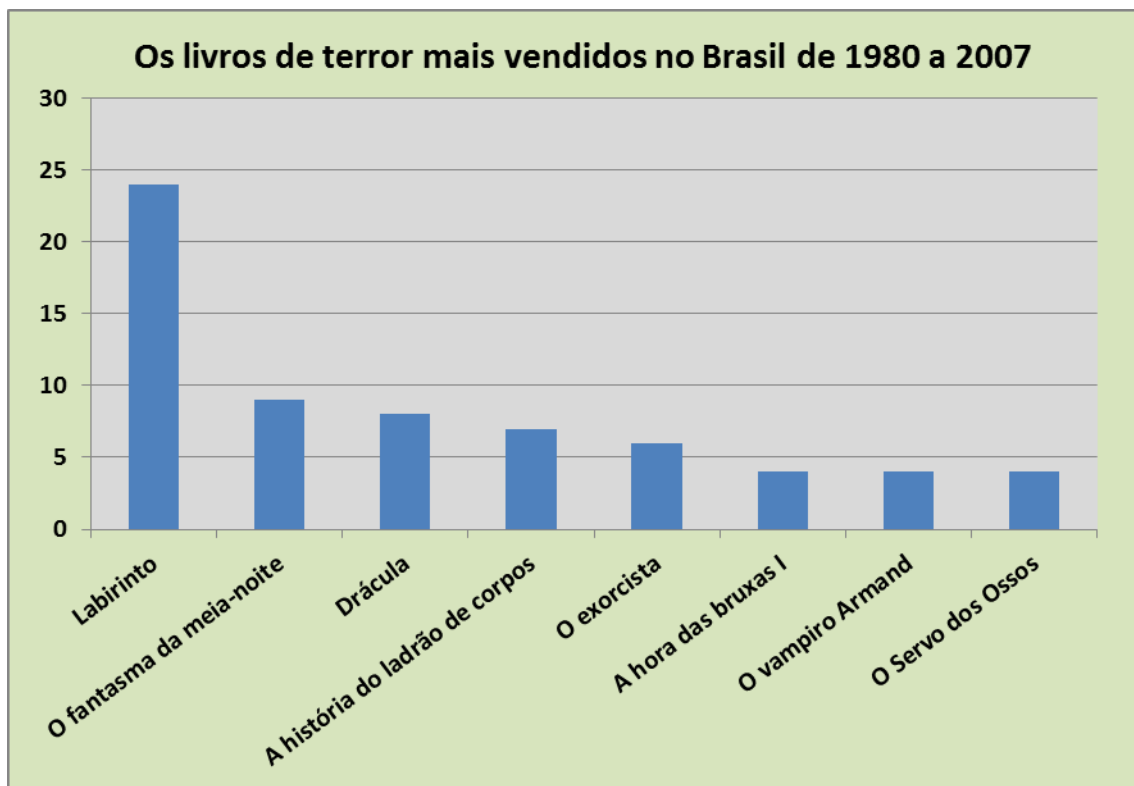


Gráfico 1: Os livros de terror mais vendidos no Brasil de 1980 a 2007²⁰.

²⁰ Os números indicados no eixo vertical mostram quantas vezes a obra foi citada nas listas dos mais vendidos.