

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

JOSÉ VICTOR RODRIGUES DE ANDRADE MESSIAS

UMA TORRE E UM FAROL NAS TERRAS DO HORROR: “SILVESTRE” (2019), DE
WAGNER WILLIAN, COMO CENTRO AUTORAL E A EDITORA DARKSIDE® BOOKS
COMO HORIZONTE DE PRODUÇÃO LITERÁRIA ESPECIALIZADA

SÃO CARLOS – SP

2025

JOSÉ VÍCTOR RODRIGUES DE ANDRADE MESSIAS

UMA TORRE E UM FAROL NAS TERRAS DO HORROR: “SILVESTRE” (2019), DE
WAGNER WILLIAN, COMO CENTRO AUTORAL E A EDITORA DARKSIDE® BOOKS
COMO HORIZONTE DE PRODUÇÃO LITERÁRIA ESPECIALIZADA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos de Literatura,
do Departamento de Letras da Universidade
Federal de São Carlos, para obtenção do
título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Salazar
Salgado.

Linha de pesquisa: Literatura, Linguagens e
Meios.

São Carlos – SP

2025

Messias, José Victor Rodrigues de Andrade

Uma Torre e um Farol nas terras do Horror: "Silvestre" (2019), de Wagner Willian, como centro autoral e a editora Darkside® Books como horizonte de produção especializada / José Victor Rodrigues de Andrade Messias -- 2025.
388f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Luciana Salazar Salgado
Banca Examinadora: Ingrid Lara de Araújo Utzig,
Luciana Nogueira
Bibliografia

1. Discurso literário. 2. Horror. 3. Mídium. I. Messias, José Victor Rodrigues de Andrade. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato José Victor Rodrigues de Andrade Messias, realizada em 07/03/2025.

Comissão Julgadora:



Documento assinado digitalmente
LUCIANA SALAZAR SALGADO
Data: 10/03/2025 11:49:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar)



Documento assinado digitalmente
LUCIANA NOGUEIRA
Data: 11/03/2025 12:03:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciana Nogueira (UFSCar)



Documento assinado digitalmente
INGRID LARA DE ARAUJO UTZIG
Data: 11/03/2025 09:44:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ingrid Lara de Araújo Utzig (UEPA)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Escritor de nome disse dos meus amigos e de mim que ou éramos gênios ou bestas ... Sentimos, tanto eu como meus amigos, o anseio do farol. Si fôssemos tão carneiros a ponto de termos escola coletiva, esta seria por certo o “Farolismo”. Nosso desejo: alumiar ... Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar
(Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”. In: “Paulicéia desvairada” [2017]).

Aos raios e trovões neste grande Toró de ideias.

FALA DA DEFESA

Gostaria de começar agradecendo à banca, portanto, às professoras Lara Utzig e Luciana Nogueira, por terem sido interlocutoras tão instigantes e generosas durante a qualificação desta pesquisa. E gostaria de agradecer, também aos professores que compõem a suplência da banca, a saber, Ana Carolina Vilela-Ardenghi e Márcio Antônio Gatti, por assumirem a responsabilidade de precisar entrar em interlocução neste momento.

Como escrevo esse texto antes da banca de defesa, não tenho como prever o que aconteceu, de todo modo, a quem está como banca, e a quem aceitou o convite, meu muito obrigado.

Agradeço também à minha orientadora, a Profa. Luciana Salgado, companheira de jornada por essa Área-X e de expedições anteriores. Como aprendi com a Trilogia Comando Sul, é preciso encontrar uma companhia de intercompreensão, seja em uma colega de expedição, em um diário ou em uma coruja enorme e silenciosa. Como a bióloga descobriu logo no início da expedição, ajuda muito se essa companhia for a de uma linguista. Eu já sabia desde o início.

E agradeço às pessoas que aqui estão acompanhando este momento mortificante, hoje um ciclo se encerra, é uma espécie de morte, e estou sendo avaliado neste exato momento, dá medo. Mas, ter aqui algumas pessoas assistindo significa que, de uma forma ou de outra, cativei sua atenção, e, quem sabe, até votos de uma boa sessão. Então, obrigado.

Tenho medo e tendências a virar um grande Murmurador nos juncos da vida, mas muitos aqui são o motivo desse “eu” permanecer lá, afastado a uma distância segura. E por isso agradeço a presença dos amigos que aqui estão, em mim, constantemente falta vocês.

Área-X, Comando Sul, Aniquilação, coruja, diário, Murmurador. Essa foi a saída que encontrei para falar do Horror. Me apropriei de elementos de uma trilogia de livros que pertencem ao subgênero do *new weird*, que, basicamente, é uma forma de pegar o *weird* preconceituoso e de mal gosto de Lovecraft e virar do avesso. Ele merece ser substituído.

Esses elementos são aplicados na dissertação como se fossem parte de uma pesquisa das ciências naturais. Para tanto, começo o texto com um diário de bordo, em que estão postos noções e conceitos que englobam todas as análises que fizemos. No plural, uma pesquisa não se faz sozinho, não me atreveria a usar o singular, nem no texto, nem aqui.

Em topografia silvana, escrevi a reconstituição que fizemos do qualificador “gótico”, e nosso aprofundamento na historicidade que constituiu o que foi uma estética gótica, na modernidade. A partir disso, mostrei sua influência para o

Horror, porque ela é o motor que leva Horace Walpole a escrever o paradigmático O Castelo de Otranto que, entre outras coisas, se vale do medo como elemento narrativo, ou seja, como uma técnica de transmissão de sentidos.

Nesse escopo, propusemos que o Horror torna-se gênero a partir de um imbricamento de recorrências verificadas no cinema e na literatura, e, por isso, falar em gótico, a não ser por motivos de esclarecimento genérico, já não se aplica como forma adequada.

Ao mesmo tempo, nos aprofundamos mais nos funcionamentos do Horror em relação a outros gêneros, o que também foi ensejo para propormos que ele se comporta como orbital. Vemos momentos de Horror na Comédia, no Romance, no Drama e em outros mais, mas isso pode ser através de momentos, ou de forma concentrada.

Assim, propomos que o Horror pode eclipsar parcialmente, ou totalmente, esses outros gêneros, e por isso ele os orbitaria. Tal qual corpos celestes, como o Sol e a Lua, que de tempos em tempos se sobrepõem mudando nossa percepção do céu. Em um eclipse, o céu não é necessariamente noturno ou diurno, é um céu eclíptico. Portanto, uma narrativa com momentos de horror não é necessariamente um filme de horror e vice-versa, é uma narrativa eclipsada por esse Horror.

Trouxe a palavra “gênero” para o texto e me cabe fazer um esclarecimento que, se me for permitido, adiciono à dissertação junto das confusões que podem ter acontecido na escrita.

“Gênero”, essa palavra é um bichinho liso e verrugento. Tem efeito de unidade e pronta compreensão, é liso, ao mesmo tempo em que se revela cheio de rugosidades, de contenções quanto ao seu uso, portanto, verrugento. Esse sapinho semântico atravessou nosso caminho diversas vezes na pesquisa, mas, por descuido da minha parte – por ele ser liso –, ou por despeito – as verrugas... – instrumentalizei sua semântica e constantemente ele me mordeu, mostrando não estar nada feliz.

Apreendi com as mordidas, esclareço agora esse engano.

De modo sucinto, são três as dimensões semânticas em que atuamos quando falamos de gênero. A primeira é a dos discursos constituintes.

Por exemplo, o que se entende por “literatura” é formado por generalizações verificáveis do discurso constituinte literário. Para simplificar, o discurso literário. Tudo o que se entende como literatura, por exemplo, advém dele e forma o repertório de possibilidades de sua constituição.

A segunda dimensão que mobilizamos ao falar de gênero é a das regularidades verificáveis nas práticas textuais que apresentam os chamados gêneros do discurso. Então, no caso da literatura, por exemplo, quando falamos de gêneros do discurso, falamos do gênero discursivo epistolar, do gênero discursivo do romance, da novela, do conto. As possibilidades de materialização do discurso

literário em formas textuais.

O engano foi o de deixar escapar as generalizações específicas e os gêneros discursivos como se fossem a mesma coisa. As generalizações específicas fazem parte dos gêneros discursivos, isso quando não se valem de múltiplos deles para construir algo maior.

Como em “Frankenstein ou O Prometeu Moderno” de Mary Shelley, ou o “Drácula” de Bram Stoker, que têm em seu gênero discursivo, romance: cartas, transcrições de fonógrafo, telegramas, tudo formando uma narrativa de generalização do que se entende por Horror.

Então o Horror seria um gênero que compõe as genericidades da ordem do discurso, essas formas reiteradas de como os textos são inscritos. Tudo isso sob a égide daquilo que constitui uma noção ainda mais abrangente, a dos discursos constituintes, mais propriamente, aqui, localizada no discurso literário.

Se gênero é um sapinho liso e verrugento, o Horror é uma salamandra fantasmática. Apesar de serem muitos os que têm ele como “puramente” gênero, portanto reiterado e encerrado em si, nós temos verificado que ele escorrega para outros gêneros, trazendo à tona ansiedades sociais para algum propósito narrativo.

Por isso, propomos o Horror como um gênero orbital, e talvez todos os gêneros sejam orbitais em si: cenas de amor, alívios cômicos, cenas dramáticas, cenas de ação elaboradas e espetaculosas, todas elas podem estar, também, no Horror. Este apenas não foi nosso foco, mas merece, e faremos, um aprofundamento disso futuramente.

Nós desfeitos. Sapinho na lagoa. Volto à expedição nas terras do Horror.

Fazer uma pesquisa é se arriscar a ficar perdido no mundo acessado. Seja por conta das demandas que envolvem essa pesquisa ser feita, busca por bibliografia, fichamento dos textos encontrados, submissão de resumos, de artigos, de capítulos, participações em eventos, em aulas, estágio de capacitação à docência, reuniões, planejamento de pesquisa; seja por questões, de certo modo, externas, como cuidar da saúde física e mental, gerir um ambiente doméstico, se forçar a ter pequenos, quase minúsculos, momentos de lazer; ou seja pela pesquisa, simplesmente, nos devorar.

Uma pesquisa em perspectiva sistêmica é um tantinho mais complicada, os meandros que se abrem são distantes, as encruzilhadas aumentam em número perigoso, se perder é fácil, mas esse é o motivo de haver quem oriente o caminho. E essa é a beleza de poder contar com amigos.

O capítulo três dessa dissertação foi um exercício de mapear esses meandros e as encruzilhadas, se valendo de elementos que constituem os objetos de pesquisa. Também serviu como forma de explicitarmos o caráter dessa análise, que se vale dos mídiuns como forma de acesso ao que está à jusante e à vazante desse tipo de análise.

Fazer uma pesquisa em perspectiva sistêmica e sobre o Horror dobra a aposta. Ainda mais no campo literário e nos intercâmbios da edição. A literatura, como passei a entender, é uma forma de acessar o mundo ao redor, seja pela sua negação, seja pela sua concentração de realidade, seja pela sua fabulação da vida vivida.

O que, em certos pontos, se verificaria em um acompanhamento para achar à jusante e à vazante o que, em alguns momentos, nos levava a estar frente a frente com lógicas, aparentemente, ilógicas, como uma cachoeira que corre da base para o topo sem maiores explicações. Era o Horror atuando. Insólito.

Uma obra de Horror é uma dose concentrada de realidade ominosa, as coisas mais terríveis de viver em um mundo de pessoas sem misericórdia, para citar um sábio com quem tive o prazer de encontrar na mais inusitada das oportunidades, mostram-se numa crueza que fede a ferro doce e cinzas molhadas. Mas é preciso ter em mente que o mundo não é mau.

Uma perspectiva sistêmica em uma pesquisa sobre o Horror é ter que tomar várias doses dessa realidade ameaçadora, o envenenamento é eminente, mas, se esse é o preço, posso afirmar que o paguei e hoje saio menos suscetível ao pavor que me dominou por anos, inveterado medroso do escuro que sou (também ajuda se as doses forem compartilhadas, e isso, mais uma vez, devo aos amigos que fiz pelo caminho).

O que está presente nesta pesquisa, a ser defendida, é como um produto editorial, o “Silvestre” de Wagner Willian, em comparação com sua casa editorial, a Darkside® Books, pode evidenciar meandros da produção cultural que desaparecem em uma mata densa e habitada por criaturas misteriosas que se disfarçam em funções que são ainda menos óbvias.

O trabalho com os textos está em todos os lugares que, seja por falta de treinamento – ninguém é obrigado a saber de tudo –, seja por ignorância deliberada – ninguém é obrigado a saber de tudo, mas deveria saber o mínimo para criticar –, ficam retidos a um grupo que conhece bem sua potência e carga de periculosidade. Um poder oculto que não deveria em momento algum ficar relegado ao silêncio e por isso importa saber, e por isso importa a pesquisa.

O que se revelou nos dados apresentados, no entanto, não foi menos surpreendente, ainda mais com a hipótese interpretativa de uma narrativa obscura que, de toda escuridão, poderia falar justamente disso. Faço uma síntese dessa interpretação: o artista da sociedade ocidentalizada cria, mas essa criação arrisca a extinção da pluralidade circundante em uma relação de caça e caçador.

Mas não que seja um fazer deliberado, a formalização de um texto exige que as contingências do material sacrifiquem as possibilidades ideais que povoam o imaginário compartilhado. Mas, se tratando dos espíritos humanos transmutados em potências identitárias, muitas vezes, uma recorrência, retomada repetidas

vezes, corre o risco de extinguir a diversidade cultural que desses espíritos, ou vários deles, podem se mostrar.

O Curupira, em muitas comunidades, é “A” Curupira, em “Silvestre” é “o”, e é uma criança bem criança: grita, se pendura, fala o que vem na cabeça, e porta uma sabedoria que pega a inteligência dogmática adulta de surpresa.

Esse tipo de apropriação para representação arrisca perder as cores da vida vivida. Isso é consequência da formulação material, mas também pode ser usado para tornar a vida um amontoado de tons pastel, como as “mães bege” que, por um “minimalismo chique”, não permitem que seus filhos entrem em contato com coisas que fogem do bege, do branco e do cinza, e dos tons pastel, por questões de “estética” – não que seja um mistério que minimalismo é coisa elitista, salve Walter Benjamin.

Acontece que essa falta de diversidade de cores tem se mostrado prejudicial para a formação cognitiva dessas “crianças bege”. O simbolismo das cores afeta a formação individual, de forma que o problema vai além do empobrecimento de percepção de matizes, afeta a regulação emocional entre outras muitas coisas mais.

O “minimalismo cultural” pode surtir o mesmo efeito, como o Curupira diz do sociedade ocidentalizada na HQ: “Não divide e ainda quer que tudo seja igual a ele. Como é isso? Como pode ser igual se não divide?”. As intolerâncias do mundo estão aí, e o Horror cutuca exatamente isso.

Agora, escrevendo este texto, percebo que possa estar correndo o risco de soar pessimista. É o Murmurador querendo sair. Mas não há risco, isso é consequência do que disse sobre trabalhar em perspectiva sistêmica e com o Horror. Dito isso, hoje me apresento para ter o título de mestre em estudos de literatura.

Mas eu trabalho em uma perspectiva sistêmica, em estudos que são tributários da semiologia dos objetos, sou linguista formado, aplico uma metodologia midiológica e me pegava circulando pelo território da literatura como um estranho. Totalmente desdobrado pela visão do mundo que acessava em cada disciplina, principalmente naquelas em que a literatura abria uma nova rachadura no espaço-tempo para um mundo nebuloso e cheio de perigos que me fazia sentir fraturado.

E então rapidamente me prendi a algo que já suspeitava, mas que me abraçou incondicionalmente, sou brasileiro. A nossa relação com o mundo e com o que a literatura mostra dele, da Era Moderna à estética modernista e seu legado contemporâneo, sempre foi algo meio diferente por aqui.

Mesmo que não seja ideal, a gente divide bem nossas culturas para sermos iguais em identidade. E isso se verifica desde a língua, para o pavor dos portugueses que hoje lutam para manter seu dialeto. Luta justa, argumentos

desesperados.

Sou antropofágico, mas prefiro farolista. Também sou linguista, midiólogo e, agora, crítico literário. Tudo isso existe em minha formação discursiva das maneiras mais inusitadas: eu não poderia estar em outro lugar discutindo a mesma coisa, não poderia estar aqui e não falar do que falo. De fato, Fernanda Torres, temos pena do mundo não saber do que a gente sabe. E, por isso, não posso deixar de ser um realista esperançoso. Um dia eles saberão.

Claro que eu não poderia terminar essa fala sem fazer uma de minhas citações. E claro que eu não deixaria de fazer do meu jeito. Então já anuncio que é um dos parágrafos finais de “Aceitação” de Jeff Vandermeer, o último livro da “Trilogia Comando Sul”:

“O mundo de que fazemos parte agora é difícil de aceitar, inimaginavelmente difícil. Não sei se mesmo agora o aceito por completo. Não sei como. Mas a aceitação nos faz dar um passo à frente da negação, e talvez haja um desafio nisso, também”.

Pesquisar é sempre dar um passo à frente da negação, e aceitar o que se apresenta é difícil. Mas é por isso que temos amigos, grupos de estudos, aulas presenciais e abertas a quem queira participar, tudo possível por uma educação pública.

Esta defesa é mais do que a finalização de mais uma etapa em que muitos têm apostado e me incentivado a seguir em frente, principalmente meus pais, e é também um último gesto que pretendo fazer a quem está vindo depois de mim. Um último gesto direcionado, principalmente, à minha irmã, que não sei por que raios inventou de se interessar por essa coisara.

Meus últimos anos foram tentativas de fazer esses gestos, das mais acertadas às mais espertas. E assim espero que tenha sido um bom farolista, se não por mostrar o caminho a seguir, pelos menos por mostrar os naufrágios a se evitar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Rainha do Sabá, quem me ensinou a estar presente e vibrante, que amou minha coleção de livros e me ensinou a valorizar a palavra escrita e a transmissão oral de conhecimento, levo com carinho as memórias de você lendo à tarde em meu quarto, com a nuvem mística de fumaça que a envolvia e o constante som de música que vibrava em seu peito. Agradeço ao Senhor do Silêncio, que sempre apoiou meus estudos, me fez rir com seu humor sóbrio e me ensinou a pisar leve para dar sustos, e, também, para poder escutar o mundo e sentir conforto no silêncio.

À Guardiã das Saudades, agradeço por me mostrar que a tristeza faz parte, e por me mostrar que o tempo carrega lições valiosíssimas, assim como saber que há beleza no presente e que, às vezes, só precisamos ingerir algo quente. Agradeço ao Capitão das Águas, por ser meu exemplo de como encarar um rio e pescar suas oportunidades, assim como olhar para a mata e aceitar que ela é soberana, e por todas as suas possibilidades de piada que hoje povoam minha cabeça e que sempre pegam meus companheiros desprevenidos. Acabo me sentindo como um certo Seu Zé Jacaré.

Agradeço aos meus pais, pelos nossos sacrifícios, por ajudarem em meus rituais, e por tentarem me entender mais e mais, assim como agradeço por me mostrarem de formas muito potentes o quanto me amam e me guardam. E à minha irmã, por ser a presença que me encoraja e a existência que incondicionalmente me abraça.

Seria injusto não agradecer aos meus iguais, por compartilharmos felicidades, dores, horrores e juntos descobrirmos novos signos, símbolos e sinais. Agradeço àqueles que compartilharam comigo suas anotações, seus livros, seus resumos falados e suas resenhas cantadas, através de vocês pude aprender muito mais do que conseguiria sozinho. E àqueles que por algum motivo me buscam, é sempre bom saber que fazemos falta ou somos necessários. Em mim, constantemente falta vocês.

Mas, ainda mais injusto seria não agradecer a quem me guia. Nós sabemos como foi o processo, o turbilhão de como isso tudo começou, o corre-corre para seu desenvolvimento e como foi interessante nosso compartilhamento. *“Dios los cría y ellos se juntan”*, obrigado, Luciana. Que venham mais ciclos para seguirmos em parceria.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro do qual essa e tantas outras pesquisas precisam. Parte de estar conseguindo fazer este trabalho vem da bolsa de estudos.

E agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Esta é uma pesquisa de todo mundo, é uma honra encarná-los através de mim.

O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me adiantou considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que inflamava e corrompia a realidade.

Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta. (Jorge Luis Borges, O livro de areia, In: O livro de areia [1995]).

RESUMO

O que um livro pode dizer de sua casa editorial? “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, no *site* da editora Darkside® Books é apresentado após uma breve explicação de “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau. Em que tipo de dado isso pode se transformar? Nesta pesquisa, a história em quadrinhos (HQ) ganhadora do prêmio Jabuti em sua edição de 2020 é entendida como um *mídium* (Debray, 2002), um dispositivo discursivo que se mostra como meio de contato de uma dimensão conceitual com as possibilidades de sua encarnação material. Esta pesquisa, feita a partir dos desenvolvimentos do Grupo de Pesquisa Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq), é parte de uma trajetória que se dedica a estudar discursivamente as encarnações de ansiedades sociais em *objetos técnicos* (Simondon, 2018), através de uma abordagem discursivo-midiológica, embasada nos desenvolvimentos sobre o *discurso literário* (Maingueneau, 2006). Ademais, essa trajetória se embasa também nos desenvolvimentos de J. Halberstam em “*Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*” (1995), e segue um avanço na teoria do autor ao propor que, a partir de uma materialização visual, além da sua constituição por palavras, o monstro também é, em si, um *objeto editorial* (Salgado, 2020), e, por isso, sua tecnologia como síntese da narrativa pode ser uma forma de acessar os discursos mobilizados pela obra e seu valor literário também através da materialidade que o veicula — o monstro é a obra e vice-versa (Messias, 2023). Através da metodologia discursivo-midiológica serão analisadas as dimensões diacrônica e sincrônica como veiculadoras de ideias nas materialidades da HQ de Wagner Willian (2019), e como ela se conecta com a obra de Henry David Thoreau (1854), e representa o universo da Darkside® Books. Portanto, desenvolve-se nesta pesquisa uma análise de “Silvestre” (2019) para dissertar sobre seu *status* de *mídium* da Darkside® Books e como ele constitui seu valor literário através de um sistema de valoração pautado em práticas literárias.

Palavras-chave: Discurso Literário; Horror; HQ; Mídium.

ABSTRACT

What a book can tell about its publishing house? “Silvestre” (2019), from Wagner Willian, is presented in the Darkside® Books’ publisher site after a brief explanation about “Walden ou A vida nos Bosques” (1894), from Henry David Thoreau. In what kind of data it can transform to? In this research, the winner comics of Prêmio Jabutis’ in its 2020 edition is taken as a *medium* (Debray 2002), a discursive device that shows itself as the means of contact between a conceptual dimension and the possibilities of its material incarnation. This research, made from Grupo de Pesquisa Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq) deployments is part of a trajectory dedicated to study discursively the incarnations of social anxieties in *technical objects* (Simondon, 2018), through the approach of the discursive-mediology, based in the *literary discourse* (Mainguenuau, 2018). Furthermore, this trajectory is also embased on J. Halberstam’s deployments in “*Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*” (1995), and follows an advance in the author’s theory by proposing that, from a visual materialization, in addition to its constitution through words, the monster is also, in itself, an *editorial object* (Salgado, 2020), therefore its technology as a narrative synthesis can be a way of accessing the discourses mobilized by the work and its literary value, also through the materiality that conveys it – the monster is the work and vice versa (Messias, 2023). Through the discursive-mediological methodology, the diachronic and synchronic dimensions will be analyzed as carriers of ideas in the materialities of the Wagner Willian’s (2019) comic and how it connects itself to the work of Henry David Thoreau (1854), and how it represents the Darkside® Books universe. Therefore, develops in this research an analysis about “Silvestre” (2019) to lecture about its status as a Darkside® Books’ medium and how it constitutes its literary value through a valuation system based on literary practices.

Keywords: Comics; Horror; Literary Discourse; Mediology.

LISTA DE ANEXOS

Anexo A — Tecnemas Darkside® Books	377
Anexo B — Macabra.TV	380

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 — O ambiente silvestre	29
Figura 02 — Partes da página do Prêmio Machado Darkside	34
Figura 03 — Arte Clássica/Pseudogótica	46
Figura 04 — Os adornos	47
Figura 05 — Exemplos de Arte românica	59
Figura 06 — A Tapeçaria de Bayeux	60
Figura 07 — Efeitos de movimento em “Silvestre” (2019)	79
Figura 08 — Nave Catedral de São Pedro	82
Figura 09 — Nave Catedral de Sallysbury	82
Figura 10 — Eclipse ético.....	184
Figura 11 — “O Barba-Azul” (2010), de Flávio de Souza	187
Figura 12 — O espanto da esposa	188
Figura 13 — O eclipse parcial	188
Figura 14 — “Barbazul” (2017), de Anabella López	189
Figura 15 — Os olhos horrorizados	193
Figura 16 — Os olhos de Gutete Emerita	189
Figura 17 — O eclipse total	189
Figura 18 — A topografia da Torre “Silvestre” (2019)	204
Figura 19 — Elementos da HQ.....	209
Figura 20 — Os textos na HQ	210
Figura 21 — Exemplo de requadro e vinheta	211
Figura 22 — As calhas, os balões de fala e os recordatários	212
Figura 23 — Onomatopeias e linhas cinéticas	213
Figura 24 — A ficha catalográfica	214

Figura 25 — Lielson Zeni comemorando o Jabuti.....	219
Figura 26 — A independência Darkside® Books.....	229
Figura 27 — “Drácula” (2018), de Bram Stoker	237
Figura 28 — “Silvestre” (2019), de Wagner Willian	239
Figura 29 — “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022), de Machado de Assis .	241
Figura 30 — “O Exorcista: segredos e devoção” (2023), de Mark Kermode	243
Figura 31 — Frontispício de H. P. Lovecraft	245
Figura 32 — “O Grande Deus Pã”, de Arthir Machen	247
Figura 33 — “Ruminantes” (2012), de Wagner Willian.....	248
Figura 34 — “Fúria ornamental ou quando resolvi beber e foder em seguida” (2012), de Wagner Willian	248
Figura 35 — “Brinde Editorial (2019)”	248
Figura 36 — “Brinde Editorial – Primeiro (2022)”	250
Figura 37 — “Brinde Editorial – Segundo (2022)”	251
Figura 38 — “Brinde Editorial – Terceiro (2022)”	252
Figura 39 — Postal e azulejos “Machado de Assis”	252
Figura 40 — <i>Postal Toy</i> – O Exorcista	254
Figura 41 — “Brinde Editorial (2023) – Primeiro”	257
Figura 42 — “Brinde Editorial (2023) – Segundo”	258
Figura 43 — “Brinde Editorial (2024 [2017])”	260
Figura 44 — “Brinde Paraeditorial (2018)”	261
Figura 45 — Comentários sobre o “Chifre Mítico”	262
Figura 46 — “Brinde Paraeditorial (2024)”	264
Figura 47 — Perfil de Sarah Sumeray	264
Figura 48 — <i>DarkCard</i> Zodíaco das Caveiras	265

Figura 49 — “Brinde Editorial Promocional – Primeiro”	266
Figura 50 — “Brinde Editorial Promocional – Segundo”	268
Figura 51 — Ícone “Darkside”	277
Figura 52 — Ícone “Medo Clássico”	279
Figura 53 — Apresentação de “Medo Imortal” (2019)	280
Figura 54 — A caveira na lombada	283
Figura 55 — Ícone “DarkLove”	284
Figura 56 — Ícone “Crime Scene”	287
Figura 57 — Ícone “Macabra”	289
Figura 58 — Ícone “Sociedade Secreta”	295
Figura 59 — Apresentação do “Graphic Novel” sem hiperlink	297
Figura 60 — Brincadeira de Lielson Zeni	299
Figura 61 — Ícone “Graphic Novel”	300
Figura 62 — Seleção Magicae	300
Figura 63 — Imagem Wish-Darkside® Books	307
Figura 64 — Marina Avila e o Crânio	307
Figura 65 — Ícone “Wish”	308
Figura 66 — Coleção Dark Fantasy – Parte 1	314
Figura 67 — Coleção Dark Fantasy – Parte 2	314
Figura 68 — Ícone “Fábulas Dark”	316
Figura 69 — Caixa de lápis – Caveirinha	319
Figura 70 — Ícone “Caveirinha”	320
Figura 71 — Processos silvestres	326
Figura 72 — “Intertextualidade”	327
Figura 73 — A morte do Abominável	332

Figura 74 — As lâminas de sangue em “Silvestre” (2019) e “Lobisomem sem barba” (2014)	335
Figura 75 — Dia do Quadrinho Nacional Darkside® Books	337
Figura 76 — “A Lenda do Cervo”	343
Figura 77 — O Maestro e o Caçador	347
Figura 78 — O cadáver do Caçador.....	348
Figura 79 — “Por que não morre?”	349
Figura 80 — As Cucas	349
Figura 81 — A capa “I. Seguia os rastros de um raro animal”	354
Figura 82 — O exemplar do massacre.....	355
Figura 83 — O Diabo levanta e rejeita “Silvestre”	359
Figura 84 — Herege invocação.....	360
Figura 85 — Kazuo Ohno e Jesus Cristo.....	361
Figura 86 — A vinheta do assédio.....	362

SUMÁRIO

Horror, nada mais.....	16
1. Diário de bordo	21
2. Topografia silvana	41
2.1. Estética gótica	41
2.2. Horror gótico	96
2.3. Horror: orbital	126
2.4. Relato da exploração	197
3. Morfologia dos ermos	206
3.1. O(s) sistema(s) literário(s) “silvestre(s)”	208
3.2. Um campo “selvagem”	222
3.3. Mídium: micelial	269
4. Taxonomia do espécime.....	275
4.1. Tímpano	276
4.1.1. Catálogo Darkside® Books	277
4.1.2. Darkside® Books: identidade	321
4.2. Nave-Portal	322
4.2.1. “Walden ou A vida nos bosques” (1854).....	324
4.2.2. “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017)	338
4.3. Rosácea	353
5. Relatório de viagem	365
Referências Bibliográficas	370

Horror, nada mais.

Somos *antropofágicos*, para o pavor dos fantasmas europeus que aqui habitam, desde 1922¹. Somos engolidores, deglutidores e transmutadores de técnicas exógenas às dos nossos povos originários, com esse tom antropofágico, desde a Semana de Arte Moderna², a qual instituiu uma nova diretriz sobre os modos de nos apropriarmos das técnicas alheias para construirmos nossa identidade, um ritual profano.

Receber as técnicas estrangeiras, postas como *matriz* para degluti-las e assimilá-las, então incorporar esses fazeres em um paradigma nosso, atualmente, parece algo razoável, mas em 1922 a recepção foi outra. Houve dura rejeição, um maremoto de represálias se ergueu. Era o fim do mundo nas artes que uma determinada elite buscava cercear no Brasil. Sempre é um fim do mundo quando as nossas propostas de representação da realidade são dilaceradas e expostas ao avesso em praça pública.

No entanto, a Semana de Arte Moderna não é necessariamente Horror, como nos termos que propomos nesta dissertação. Apenas estamos criando uma base para entendermos esse fruto que é “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e o terreno em que ele se desenvolveu. Mas antes, o Horror.

Em 1972, a escritora e jornalista Angela Carter volta para a Inglaterra e declara, anos mais tarde, no prefácio de um de seus livros: “Vivemos tempos góticos”. Seu “despertar violento” dava-se por um motivo: o mundo estava acabando na Grã-Bretanha, mais especificamente, num pedaço entre a Inglaterra e a Irlanda do Norte. Logo no dia 13 de janeiro de 1972, o ano de seu retorno, acontece o momento apoteótico dos conflitos denominados como *The Troubles*: o exército britânico executa 13 civis desarmados que participavam de um comício anti-internamento na cidade de Derry. Talvez venha à mente um tal de “*Sunday Bloody Sunday*”. Sim, esse é o conhecido “Domingo Sangrento” que a banda irlandesa U2 eternizou em uma música melancólica, e que no ano de 2009 era inescapável na apropriação festiva e fora do tom feita pelo grupo brasileiro Sambô. Mas somos antropofágicos, é nossa prerrogativa.

Esse horror dos *The Troubles* perdura até hoje, apesar dos conflitos iniciados pela luta de direitos civis, empregada pelos cidadãos católicos da Irlanda do Norte,

¹ Certamente, ser ritualizado para consumo é uma situação desconcertante – para o homem branco –, mas não podemos nos deixar esquecer de que isso era até um elogio, apenas pessoas consideradas virtuosas passavam por esse processo. Para os povos originários que eram conhecedores dessas práticas, esse era um elogio bem-vindo, mesmo que eles não tivessem essa prática em sua comunidade.

² Transgressora e provocante no que tange os discursos sobre o fazer literário e artístico – também cheia de mitologias sobre os envolvidos. Quem dera Anita Malfatti pudesse abrir uma fresta no espaço-tempo para acalmar seu coração, ao ver que essa proposta teve pregnância até a nossa contemporaneidade.

terem “se resolvido” por meio de um plebiscito nos anos 90. Com “esse horror”, nos referimos às marcas de uma disputa pautada em muita violência. Até hoje algumas cidades da Irlanda do Norte, como Derry, possuem queloides na forma de muros que separam o território entre católicos e protestantes. Eles estão dispostos como veiculadores dos sentidos e sentimentos que pairam no imaginário comum da Irlanda do Norte: a inegociabilidade entre protestantes e católicos. O Horror.

E Angela Carter estava no outro lado desse conflito, mas o estado de “guerra civil” – na verdade, o estado de qualquer conflito em que a violência se estabelece como o único argumento – gera destruição simbólica, física e emocional para todos. Era um fim do mundo. Pelo menos, do “mundo” como o Reino Unido havia passado séculos promovendo por meio de exploração pautada em violências de todos os tipos, principalmente simbólicas, contra os povos originários a quem eles impunham a cultura “europeia” – convenhamos, *britânica*.

“Vivemos tempos *góticos*”, como linguistas, foi isso que nos chamou atenção nessa frase, o qualificador presente, “gótico”, queria dizer algo. Ele, supomos, queria dizer que naquela época havia algo de “sombrio” na Inglaterra, talvez “obscuro”. Mas esta formulação estava por demasiado opaca em nossa mente. Primeiro, nos lembramos da subcultura gótica, então nos vimos na Inglaterra Vitoriana, mas tudo nos apontava para antes e alhures, sobretudo alhures.

Como linguistas e analistas do discurso, isso nos levou a investigar as condições de produção para que “gótico” fosse usado dessa forma. A resposta começava a se desenhar no século IV, “início” da Queda do Império Romano, mais um “fim do mundo” a se levar em consideração. Então nos vimos embrenhados durante a Idade Média, para entender o que os renascentistas queriam dizer com “gótico”; e a resposta pode ser dada com outro nome para o período: Idade das Trevas. Tempos de Horror. Eram fins de mundo dentro de fins de mundo, falando sobre fins de mundo.

E onde estão essas impressões, essas documentações, abordando tudo isso que envolvia alguma espécie de sentimento lúgubre? Textos. Textos acadêmicos, textos jornalísticos, paratextos de textos sobre o assunto e, principalmente, do material que separamos, em textos literários.

Precisávamos, então, entender como todas essas materialidades compunham uma “organização conceitual” que se relacionava com o sentimento lúgubre. E aí outra especialização nossa entra para tentar propor uma hipótese interpretativa, além de linguistas e analistas do discurso, somos midiólogos.

Portanto, metodologicamente, nós olhamos para esses conjuntos de textos como *mídiuns* (Debray, 2000)³, ou seja, meios materializados que levam a uma matriz que rege um dado tipo de comportamento para com o mundo. Esses materiais são vetores desses sentidos que, por sua vez, estão aglutinados por uma noção comum que age como *fonte*, uma matriz das formas que encontramos para nos pôr no mundo.

Não existiria a Semana da Arte Moderna de 1992 como um monumento histórico que rege parte de nossas práticas culturais, se não houvesse o grupo de artistas envolvidos, as suas obras sendo postas em exposição e os textos sobre o quão chocante isso foi. Estes últimos, escritos por diferentes personalidades. E eles eram um corpo formado por colegas e produtores culturais dos artistas que lá se “arriscaram” e pelos jornalistas que documentaram o acontecimento.

Eles escreviam com espanto, com horror; pelo menos, sua grande maioria o fazia. Com a Inglaterra, temos que os muros em Derry são *mídiuns* desse conflito infindo que assombra o imaginário comum britânico, e que está presente, de forma bastante canônica, desde a ascendência da Rainha Maria I, por exemplo, formando um repertório simbólico.

Maria I foi uma figura importante para os estudiosos dos livros, e uma rainha católica no que já estava consolidado quanto ao protestantismo britânico. Ela antagonizou a própria irmã, Elizabeth I, protestante que assumiu a coroa após a morte da irmã católica – e é interessante para nós, em termos de esta ser uma pesquisa de horror, que o apelido de Maria I, atribuído graças à sua perseguição incessante aos protestantes (com direito a execuções públicas), era justamente *Bloody Mary* [Maria, a Sanguinária], e talvez daí derive um pouco o nome do que veio a ser a lenda urbana da “Maria Sangrenta”, quem diria?

E estamos tratando de Horror, nada mais. Esse sentimento lúgubre de “fim do mundo”, vamos propor, tem uma raiz que não é una, como toda raiz, e também não está flutuando por aí no vácuo – mas deste detalhe tratamos depois. Essa raiz, então, seria o *medo*, esse sentimento que se instaura como um alerta para a necessidade de proteção. Esse medo, portanto, trabalhado por meio desses *mídiuns*, tem a ver com o medo de algo. Sempre temos medo de um quê.

Como analistas do discurso, fomos entrando em contato com uma infinidade de “quês”: medo do fim de uma prática, medo de alguém, ou de um grupo formado de

³ No capítulo a seguir apresentamos adequadamente esse conceito, página 268.

“alguéns”, medo de alguma situação, medo de bichos e por aí vai. O conjunto formado por esses medos se instaura materialmente, supomos nesta pesquisa, como o Horror. E na História, a partir desse material que reunimos, esse Horror se ancora no que se diz dos “bárbaros” para o Império Romano, no que se diz da Era Medieval na renascença, no que se conta de histórias de fantasmas, situações sobrenaturais ou provocadas por outros humanos, e eventualmente, no mal causado por animais que não os humanos, até que tudo isso culmina nos monstros, que podem ser mais “bicho-gente” ou mais “bicho-bicho”, e, na esteira dos discursos, eventualmente, esses monstros podem ser humanos também. O mais puro Horror.

Abordando essas ancoragens, temos definido que esses textos, que vêm como aglutinados ou individuais, são *objetos editoriais* (Salgado, 2020)⁴, portanto, passam por processos empregados por um conjunto, explícito ou implícito, de pessoas que trabalham as informações pra que elas tenham uma “cara”; e essa “cara” está pactuada, ou em processo de pactuação, para que entre em interação com as pessoas que terão contato com eles em sua vida pública, pessoas que serão decifradores, leitores, e que, para tanto, dominam em alguma medida as informações prévias sobre eles.

Em se tratando de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, essa pesquisa vem como uma necessidade de tentar entender qual o predicado de seu medo, como se fez seu processo editorial e como sua editora está conectada a isso. E estamos tratando de Horror, nada mais, no entanto, *precisamos* falar de outras coisas que estão conectadas ao Horror, mas essas coisas não necessariamente *são* ele.

Na biologia, é descrita uma relação entre seres vivos em que ambas as partes são beneficiadas, trata-se da simbiose. Por motivos didáticos, quando vemos isso durante o chamado ensino básico, a simbiose é sempre mostrada entre unidades de seres vivos, mas a verdade é que isso tem a ver com níveis microscópicos de interação das *partes* desses seres vivos, e esse não é necessariamente o ponto, mas aqui evocamos a imagem anterior das raízes não estarem flutuando no vácuo. Nosso ponto é que a biosfera, ou seja, esse nível em que é possível haver vida em relações complexas, como a simbiose, tem como base uma grande simbiose dos seres vivos que nela vivem e seu ambiente de existência. Então a raiz “medo” é parte de uma relação simbiótica com o meio em que está, o que envolve o inorgânico também.

⁴ Um objeto inscrito por meio de técnicas editoriais, formalizado por elas, advindo de uma cadeia produtiva e uma cadeia criativa, ensejando uma vida pública (Salgado, 2020).

Nesta pesquisa, a raiz “medo” está no terreno do Horror, um terreno profícuo para o surgimento de muitos frutos que externalizam as qualidades da sua raiz. O Horror então é esse *topos* com qualidades lúgubres (sombrias e obscuras), que externalizam o medo e seus predicados em uma relação que, sem essas partes, não é possível delimitar o que é Horror, o que o torna, em um primeiro momento, um gênero.

Eventualmente há áreas de transição, ou seja, contato entre *topos* diferentes. O fruto que analisamos, “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, está em uma zona de transição. Primeiro, entre o grande terreno do Horror e o terreno de sua editora que se espalha como uma grande videira nessas terras; depois, com os outros objetos culturais que povoam o Brasil e o mundo, e com a figura de seu autor também.

Não somos biólogos, e talvez por isso o que diremos a seguir possa ser perigoso – sempre há perigo no território alheio –, mas não podemos deixar de registrar: talvez nenhum ambiente não seja área de transição, e por isso o Horror e as outras coisas dessa ordem no mundo podem se confundir, veremos até o final desta dissertação se essa impressão se confere. No universo desta pesquisa, isto pode ser verdade, agora, a parte do debate sobre a transitividade das áreas no mundo natural, essa fica para *elas*.

1. Diário de bordo

Tudo o que ouvíamos era aquele gemido baixo. O efeito que ele produzia não pode ser entendido por quem não esteve ali. A beleza de tudo também não, e, quando passamos a ver beleza na desolação, algo muda dentro de nós. A desolação tenta nos colonizar (Vandermeer, 2014, p. 09-10).

Enquanto desenvolvíamos as reflexões sobre o estudo do *discurso literário* (Maingueneau, 2018) na pesquisa de IC “O ethos sombrio do objeto editorial *Barbazul*, de Anabella López: um estudo discursivo-midiológico de sua formalização material” (2021), parte da análise foi conduzida ao nos valermos da metáfora do *discurso literário* como uma “bacia hidrográfica”, a fim de mostrar a forma como entendemos os movimentos técnico-discursivos⁵ que localizavam as adaptações de “*Le Barbe Bleue*”⁶ (1697), de Charles Perrault, entre os anos de 2010 e 2019, como produções de “efeito” mais ou menos ameaçador para o projeto gráfico. Dessa forma, iniciamos a delimitação de um território metafórico para representar nosso recorte analítico para o tema abordado nessa IC, o que se expandiu para o TCC e, por fim, para esta dissertação.

O discurso literário é parte de um conjunto conceitual de formas de se instituir ritos e materializar objetos que, por sua vez, estabelecem uma ordenação dos modos de se existir no mundo. Esse conjunto é denominado por Dominique Maingueneau como *discursos constituintes* (2018):

A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre os vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes e discursos não constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário. A questão da *autoridade* da fala vai, com efeito, bem além da literatura, que não é o único tipo de discurso que se funda no estatuto, por assim dizer, “xamânico” de uma fonte enunciativa que participa ao mesmo tempo do mundo comum e de forças que excedem o mundo dos homens (Maingueneau, 2018, p. 60. Grifos do autor).

⁵ Não nos referimos aos desenvolvimentos de Marie-Anne Paveau sobre os discursos que circulam no meio digital, os *tecnodiscursos*, uma vez que não os entendemos como sendo diferentes dos discursos mobilizados no “mundo analógico”. Os meios “técnico-discursivos” que mobilizamos aqui têm a ver com as escolhas para materialização de um objeto no mundo, através de *técnicas*, e seu decorrer discursivo conforme eles têm dada circulação em sua vida pública, ou seja, como eles instauram uma *tecnologia*. Assim, entendemos o meio digital como um tipo de meio técnico, não “O” meio técnico.

⁶ Na presença de várias formas de grafar o nome da personagem título, recorreremos ao original em francês.

Assim, o que se designa por discurso literário leva em conta um modo de materialização do que entendemos por “Literatura”⁷ ou parte do campo literário, que carrega em si diferentes questões sobre o fazer literário mediado por práticas editoriais, como: o que é preterido em produções editoriais; como definir se um projeto editorial é adequado à narrativa que ele abarca; se devemos julgar o livro pela capa *etc.* Pensarmos no discurso literário como uma bacia hidrográfica foi uma escolha produtiva, pois se conecta com o início dos desenvolvimentos que levaram Maingueneau a propor a noção do discurso constituinte pensando nos *ritos genéticos* (Maingueneau, 2005)⁸, uma vez que o autor propõe que

A enunciação não tem só “um rio acima”, ela também tem “um rio abaixo”, a saber, as *condições de emprego* dos textos dos discursos. Pode-se mesmo dizer que essa distinção entre nascente e foz não opõe realidades independentes: a maneira pela qual o texto é produzido e pela qual é consumido estão ligadas (Maingueneau, 2005, p. 140. Grifos do autor).

Desse modo, entendendo o discurso literário como uma bacia hidrográfica, apresentamos na pesquisa anterior um rio maior, o “Contos de fadas” e seu afluente “*Le Barbe Bleue*”, para então nos debruçarmos através de uma análise topográfica — um estudo de relevo de pequenas áreas — e recolhermos dados históricos sobre as curvas de rio que reúnem “detritos” — técnicas editoriais e narrativas⁹ — que, assim, nos permitem acessar em diferentes edições o conteúdo histórico da afluente, a partir de uma análise morfológica — sua constituição material.

Uma dessas curvas de rio era o antigo objeto de pesquisa, o livro de Anabella López, “Barbazul” (2017). Analisarmos essa obra a partir de hipóteses de sua constituição narrativa foi entrar em contato com mitos e lendas que poderiam ter influenciado esse conto de fadas, e nos atermos à constituição material era poder levantar os indícios dessas influências históricas em sua produção editorial. Em termos

⁷ Aqui nos referimos à instituição com letra maiúscula apenas para remeter a essa forma de “autoridade” que o discurso literário imprime ao termo. Contudo, como mostraremos ao longo deste texto, uma vez que olhamos para os processos de valorização sistêmicos pelos quais esses sentidos de instituição são construídos, há uma dessacralização. Assim, não entendemos que a materialidade do discurso literário é imanentemente de “alto valor”, “Literatura”, mas que elas mobilizam valores literários na constituição sistêmica que “imprime” este valor, histórica e materialmente, por isso são, nessa perspectiva, “literatura”. Daqui em diante quando grafarmos “Literatura”, entre aspas também, será para referir esse imaginário “canônico”, contudo, ao longo do texto, conforme desenvolvermos as nossas análises, usaremos a grafia “literatura”, não aspeada, como os próprios autores que citamos o fazem.

⁸ Práticas referentes a um mesmo tipo de institucionalização e emprego de restrições semânticas, ou seja, as possibilidades de existência de dadas formas materiais e o que elas podem vir a significar.

⁹ De forma alguma nos referimos aos objetos editoriais como “curvas de rio” no sentido depreciativo que a circulação ordinária desse sintagma tem atribuído à expressão idiomática.

midiológicos, isso implica na consideração da dimensão diacrônica do objeto que estávamos analisando, suas filiações, explícitas ou não, atribuídas pelas insurgências que interpelam a narrativa no decorrer dos anos ao reinscrevê-las de novo e de novo.

Acontece que, após embarcarmos nesses “estudos de campo” dessa “bacia hidrográfica”, demos um encerramento institucional para ele no TCC “O monstro no eclipse ético: um estudo discursivo-midiológico da encarnação gótica de ‘Barbazul’” (2023), a partir do qual decidimos explorar mais dessa bacia hidrográfica, até que encontramos uma terra estranha. Deparamo-nos com uma “característica geográfica” que não poderia nem sequer ser tida como uma anomalia, posto que faz parte dos fluxos de informações culturais:

Atualmente, parece descabido conceber a transformação cultural como um movimento linear, ou gradualmente descendente, de influências. As correntes não só desciam, mas também subiam, fundindo-se e misturando-se nesse trânsito. Personagens como Gargantua, Cinderela e Buscon avançavam e recuavam através das tradições orais, das brochuras baratas e da literatura refinada, mudando de nacionalidade e de gênero (Darnton, 2010, p. 76-77).

Assim, decidimos por incorporar mais ferramentas à análise, seguindo o que Michel Foucault apresenta como *heterotopia* (Foucault, 2013)¹⁰. Dessa forma, propomos que a bacia hidrográfica “Literatura”, sendo heterotópica, possui esse movimento cultural não-linear apresentado no texto de Robert Darnton (2010), e pudemos explorar mais esse território tão próximo do antigo objeto de pesquisa, ao mostrarmos como ela espelha a realidade de uma forma particular.

Portanto, ao nos encontrarmos neste ponto que não era anômalo, mas destacado do ordinário, percebemos que o fluxo das águas não seguiria, necessariamente, de “x” para “y”, pois estava liberto das “leis naturais”; daí que não foi estranho encontrarmos dinâmicas muito diferentes do “esperado”, como uma cachoeira cujas águas sobem da parte mais baixa rumo ao topo desta paisagem metafórica, ou um túnel que, cada vez mais e mais, se mostra uma construção vertical dentro do subsolo, (im)provavelmente conectando em si, ilimitadamente, o mundo que o cerca, de modo opaco, como um buraco negro¹¹ que suga a realidade e qualquer resquício material de sua deglutição.

¹⁰ Esse “não lugar” em que as interações da sociedade que o constitui são postas em ritos além tempo e espaço, ao mesmo tempo em que são paradoxalmente localizados dentro de temporalidades e espacialidades específicas. Desenvolvemos melhor a heterotopia nas páginas a seguir.

¹¹ Voltaremos a isso mais adiante na dissertação. Melhor explicando, essa metáfora que Primo (2019) usa. Ela exemplifica como objetos editoriais produzem um efeito de “engolir” seus rastros técnicos decorrentes de seu processo de formalização, como um buraco negro, página 170, desta dissertação.

E este ponto estranho, intitulado “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, é o que se mostra como uma “Torre” na “Área-X” que analisamos. Na narrativa da qual retiramos essas analogias, “Aniquilação” (2014), de Jeff Vandermeer¹², a Torre é uma espécie de túnel bem largo que desce verticalmente, a protagonista conta que ela poderia ser chamada de qualquer coisa, mas parecia errado chamá-la de outra forma que não de “Torre”. A Área-X, esse território explorado pelo Comando Sul, uma das agências de inteligência do governo estadunidense, durante a narrativa tem o motivo para que esse nome seja dado, nada é o que parece ser nesse lugar: as plantas, os animais, o próprio solo *etc.*, tudo parece agir como se tivesse uma consciência que, apesar de única, também é coletiva. O Horror como uma matriz, seria essa Área-X, misteriosa, ameaçadora e reveladora, a Torre, essa existência própria da Área-X, a HQ de Wagner Willian, seria um meio para entender essa “regra geral” de como as coisas se dão na Área-X, no Horror, uma revelação do potencial de sua matriz. E uma bióloga¹³ poderia explicar esse movimento da seguinte forma:

O que eu acreditava ter sido essa manifestação? Pense nela como um espinho, talvez, um espinho longo e grosso e tão grande que estava encravado naquela parte do mundo. Injetando a si mesmo neste mundo. Desse espinho gigantesco emana uma necessidade interminável, talvez automática, de assimilar e de imitar. O assimilador e assimilado interagem através de um catalisador que é um roteiro de palavras, que fornece energia aos poderes de transformação. Talvez seja uma criatura vivendo em perfeita simbiose com o hospedeiro de outras criaturas. Talvez seja “meramente” uma máquina. Mas, em qualquer hipótese, se ela possui inteligência, essa inteligência é muito diferente da nossa. Ela cria a partir do nosso ecossistema um mundo novo, cujos processos e objetos nos são absolutamente estranhos — um mundo que funciona por meio de ações radicais de espelhamento, e permanece oculto de tantas outras maneiras, sempre sem entregar os fundamentos de sua *alteridade* quando se torna aquilo com que se defronta (Vandermeer, 2014, p. 192. Grifos do autor).

“Silvestre” (2019) seria essa existência que espelha diferentemente territorialidades literárias, mas a síntese disso seria uma existência estranha, que

¹² Autor da “Trilogia Comando Sul”, da qual “Aniquilação” (2014) faz parte. Essa obra localiza-se no subgênero de Horror intitulado “*new weird*”, expoente do gênero “*weird*” que consagrou H. P. Lovecraft como o grande autor do “horror cósmico”. A diferença reside no *new weird* não ser focado em transformar grupos minoritários em monstros, diferente de seu antecessor (Fernandes, F., 2018. In: Mundo Freak Confidencial, 2018, 1h 25min 41s).

¹³ A protagonista da obra referenciada. Nesta narrativa, as personagens não possuem nomes próprios. Ou são designadas por suas profissões (bióloga, antropóloga, topógrafa, psicóloga, linguista...) ou, no caso da protagonista, por um apelido: “Ave Fantasma”. Optamos por referenciá-la pela profissão, pois: “Os nomes pertenciam ao lugar de onde viéramos, e não a quem nos tornamos quando transplantadas pela Área X” (Vandermeer, 2014, p. 13), e o apelido dela era algo que vinha de sua vida pregressa.

funciona diferente. Como o espelho que Foucault (2013) propõe ser um meio para acessar uma “experiência mista” – entre a utopia e a *heterotopia* (Foucault, 2013):

E creio que entre utopias e essas alocações absolutamente outras, essas heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, conjugada, que seria o espelho. O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali ([n.p.]. [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?lang=pt>. Acesso em: 02/07/2023).

Assim, mobilizamos “Silvestre” (2019) como um espelho que nos leva a acessar esses reflexos do que hipotetizamos como a produção literária materializada nesse objeto, portanto, suas conexões além do sistema literário vigente no Brasil, dentro de sua casa editorial – na dimensão de sua narrativa –, o que é o processo de criação artística e, como um espelho mesmo, como sua existência espelha a figura de seu autor, Wagner Willian, e um suposto fazer literário, cultural, humano e devastador. Assim, a HQ seria um *meio* para analisar a heterotopia da “Literatura”, ao mesmo tempo em que ela seria, também, uma forma de se analisar a *paratopia* da fabulação literária e a *paratopia* do processo necessário para a materialização da HQ.

Esta última, tabalhada através do conceito da *paratopia criadora* (Maingueneau, 2018), que seria o movimento, no processo criativo, de deslocamento do autor entre o espaço do texto literário e sua existência na sociedade, um lugar “à parte” entre o real e o ficcional, em sua *transitividade* (Salgado, 2016):

Num processo editorial, os escritores são chamados a ler o que um outro diz ter lido em seu texto. Esse outro, leitor profissional, é também escriba, posto que lê para escrever sobre o que foi escrito, escreve coisas que devem servir para que o autor possa ser um proficiente leitor de seu próprio texto. E esse trabalho se processa porque há editores dispostos a publicar os textos de um autor, que se

ocupam de coordenar coletivos que dão tratamento editorial aos textos autorais. Entram aí também as intervenções dos diagramadores, dos capistas, dos ilustradores, dos tradutores, dos cartógrafos, dos iconógrafos, dos bibliotecários, dos resenhistas, de todos os atores que, afinal, transformam os originais do autor em objeto de valor aural (Salgado, 2016, p. 197).

Essa *transitividade das autorias* é uma noção decorrente da perspectiva de análise que adotamos, e que estará presente em nossas análises deste produto, tendo em vista os papéis de sua casa editorial, a Darkside® Books, e seu autor, Wagner Willian, em um nó paradoxal próprio da heterotopia, como espelho, encarnada em “Silvestre” (2019):

A perspectiva da mediação editorial é necessariamente uma abordagem material da autoria, mais além, da gestão dos processos (de que derivam produtos) que fazem de um escritor um autor. O problema da transitividade fica evidente: um autor não é senão um dos nós de uma rede que se tece conjunturalmente e, então, se define conforme aquilo que escreve – um autor de artigos científicos de física nuclear, ou de uma tese de doutorado em sociologia que mobiliza esta ou aquela vertente teórica, ou um autor de romances, ou de poemas ou de uma dissertação nos estudos da literatura, ou autor de histórias em quadrinhos para adultos ou de um roteiro cinematográfico ficcional para grandes telas ou de um roteiro de documentário engajado para tevê, um autor de material didático de ensino de português para estrangeiros ou de material encomendado pelo Ministério da Educação para formação de neoleitores... Cada um desses objetos editoriais articula-se à condição de existência do nó que é sua autoria, imprescindível nó entre outros (Salgado, 2016, p. 198).

Mas o que disso tem a ver com o gênero discursivo deste objeto, uma HQ¹⁴, e o que disso tem a ver com ele ser um produto independente de uma editora do Horror em solo brasileiro? Precisávamos explorar mais e recolher amostras desse terreno desconhecido. Precisávamos entender em que medida “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, materializa o ethos¹⁵ da Darkside® Books hoje.

No site da editora, mais precisamente na página em que as informações sobre a HQ são oferecidas, é feita uma conexão com “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau¹⁶. Nessa obra, Thoreau (1854)¹⁷ transmite suas reflexões sobre

¹⁴ O objeto recebe o selo “Graphic Novel”, contudo, a própria editora se refere a esses objetos como “HQ”, ou seja, “História em Quadrinhos”. Discutiremos isso mais adiante, página 296.

¹⁵ Referimos-nos ao *ethos discursivo* (Maingueneau, 2008), de Dominique Maingueneau, a ser melhor desenvolvido adiante, página 207. Trata-se, em breves linhas, das estratégias de construção de uma imagem de si no ato enunciativo.

¹⁶ Trataremos o texto em questão mais adiante, página 323. Tanto para vender a HQ, da parte da editora, quanto para criar um ethos para si, da parte do autor, este livro aparece em destaque.

¹⁷ A forma de grafar corretamente a publicação seria “(1854:2021)”, por ser a edição da Editora Planeta, a que usamos como base para nossas análises. Contudo, para fins de simplificação, optamos pela data

o desenvolvimento industrial em meados do século XIX nos Estados Unidos. Assim como o Caçador — nome que atribuímos à personagem principal da HQ por não haver nenhum nome atribuído a ela na narrativa —, ele viveu, nessa época, em uma cabana, recebendo a visita de amigos e desconhecidos, para se manter atualizado ou por curiosidade alheia, enquanto se isolava do ritmo ruidoso dos centros urbanos e refletia sobre o impacto que a especialização das técnicas tinha na forma como o ser humano se relacionava consigo e com o mundo. Essa conexão com o Caçador, na verdade, fica no morar em uma cabana e nas visitas, a reflexão que vem disso não parte da personagem em si, mas do autor da HQ, como desenvolveremos mais adiante.

A HQ também apresenta em seus paratextos algumas conexões interessantes com outros objetos pelo mundo. Começando pelo “Prefácio” (2019), de Felipe Castilho, ganhador do Prêmio Jabuti no ano seguinte (2020), com o romance de horror “Serpentário” (2019) — mesma edição em que “Silvestre” (2019) também levou o prêmio de Melhor HQ. Nesse prefácio, um excerto se revela bastante interessante em termos da conexão de “Silvestre” (2019) com outras obras, Castilho (2019) aproxima a HQ do cinema:

E aí chega a música profana e o estardalhaço em notas de loucura que me remeteram a Darren Aronofsky e Lars Von Trier em seus melhores momentos, para não citar os bons e Velhos Deuses do cinema do Velho Mundo, todos dançando ao redor de uma fogueira dentro de um casebre apertado demais para tantas almas (Castilho, 2019, [n.p.]. *In*: Willian, 2019, [n.p.]).

O escritor traz para o universo de pertencimento desta HQ cineastas conhecidos por obras que trabalham com desconfortos, ansiedades e horrores sociais localizados no mundo ocidental(izado). Darren Aronofsky é conhecido no Horror por ser o ganhador do Oscar de 2011, com “Cisne Negro” (2010), enquanto Lars Von Trier, nesse mesmo gênero, é mais conhecido em títulos como “Anticristo” (2009) e “A casa que Jack construiu” (2018)¹⁸. Outra característica desses cineastas são as polêmicas que envolvem suas obras e suas pessoas. Por exemplo, recentemente, Aronofsky

mais antiga no corpo do texto, ainda que nas Referências Bibliográficas conste “(2021)”, pois, diante de todas as edições de textos que usamos, optamos por deixar o ano da publicação da edição como padrão nas referências. Também seria complicado, mais adiante, ficar marcando que a obra de Thoreau seria da mesma época, ou até anterior, que algumas informações que levantamos. Em suma, faz mais sentido, no corpo do texto deixar “(1854)”, enquanto nas Referências Bibliográficas faz mais sentido “(2021)”.

¹⁸ O que pode ser discutível. O gênero Horror tem um funcionamento interessante, pelas nossas análises, demonstraremos isso mais adiante, página 126. Em breves palavras, o Horror pode sim ser centralizado em uma obra, o que a caracterizaria como uma obra de horror, mas aquilo que aflige a sociedade, dentro da temática de qualquer narrativa, pode aparecer de maneira acentuada ou suavizada, como foco temático, ou elemento narrativo, como se “orbitasse” aí uma “energia” causadora de medo.

protagonizou discussões sobre a representação de pessoas com obesidade nas telas, enquanto seu filme, “A Baleia” (2022), ganhava alguns óscares pela composição de personagem e caracterização de Brendan Fraser no filme — como uma pessoa com obesidade mórbida —, enquanto Trier se mostrou, minimamente, simpatizante à figura de Hitler¹⁹.

Outras conexões que “Silvestre” (2019) tem são com as obras do próprio autor. No paratexto “Sobre o autor” no tópico “Outras narrativas” estão listadas todas as obras de Wagner Willian, ainda que na página seguinte ele conecte o objeto estudado, de forma mais direta, às HQs “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), finalista do Prêmio Jabuti e ganhador do Troféu HQMIX, e “Martírio de Joana Dark Side” (2018), ganhadora do Troféu HQMIX. Segundo ele, a primeira narrativa “atravessou” a HQ estudada, enquanto a segunda tem uma aproximação temática.

Essas duas narrativas, assim como passamos a entendê-las, vinham do estudo para “Silvestre” (2019) que passou a ser contemplado como “um caderno de viagens ou *sketchbook* para gravar seu rastro e a animalidade em volta sem perdê-los de vista, usando do lápis, do nanquim, do óleo, do óxido de ferro, o diabo que fosse, para tentar compreender sua forma” (Willian, 2019, [n.p.]).

Além do texto na página da editora para o produto estudado, em “Sobre o autor”, Willian (2019) também brinca com a figura de Thoreau e a sua. Nesta pesquisa, tendemos para uma leitura de que ele estende essa comparação para a figura do Caçador também, pois ele diz de si que: “Vive isolado em uma pequena choupana, saindo apenas para caçar mantimentos e narrativas. Algumas delas premiadas e publicadas no exterior” (Willian, 2019, [n.p.]). Ou seja, ele também se coloca como um caçador que habita uma cabana isolada na “floresta”.

Dentro do objeto “Silvestre” (2019), paralelo ao seu miolo, são essas as conexões que fazem com que a narrativa tenha em si instaurados um universo de valoração que pode indicar a partir de qual *campo* (Bourdieu, 2018)²⁰ a HQ se insere

¹⁹ Todas essas informações do parágrafo podem ser acessadas nos seguintes links: [Polêmicas “A Baleia” (2022)], Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/261329-baleia-entenda-polemicas-ligadas-filme-indicado-ao-oscar.htm> - <http://screamyell.com.br/site/2023/02/25/cinema-absolutamente-desprezivel-a-baleia-de-darren-aronofsky-e-um-exercicio-de-desrespeito-e-falta-de-sensibilidade/> - <https://www.esquinadacultura.com.br/post/critica-a-baleia-fala-sobre-redencao-em-trama-polemica>. Acesso em: 29/08/2023; [Polêmicas Lars Von Trier], Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/05/filme-com-mutilacao-genital-e-declaracao-sobre-hitler-relembra-as-polemicas-de-lars-von-trier-cjh7zebjg059001pay9w5ip02.html>. Acesso em: 29/08/2023.

²⁰ Desenvolveremos isso mais adiante, página 221. Como o autor desenvolve em seu texto, caracteriza-se como *campo* um conjunto de fatores decisórios que fazem de um objeto livro “publicável” ou “não

nos *sistemas literários* (Even-Zohar, 2013b)²¹ dos quais participa, e que aqui propomos como dois: um “sistema Darkside® Books” e um “sistema Wagner Willian”.

Mas, dentro de seu miolo, também são estabelecidas outras conexões, seja na criação do ambiente em que se desenvolve a narrativa — uma floresta de bioma temperado, tal qual o predominante do território norte da América do Norte, que tem em si espécimes forasteiras, como araucárias na paisagem, e a presença de animais estrangeiros, como tigres; seja na presença de espíritos²² que unem personagens da cultura pop a divindades e *encantados* (Gondim, 2016)²³ — como a Cuca do “Sítio do Pica-Pau Amarelo” (1977)²⁴, Baba-Egun, a Mula-Sem-Cabeça, e o Curupira — misturados nesse ambiente norte-americano, convivendo com seres de nacionalidades plurais. Tudo isso está aglutinado na Figura 1, a seguir:

FIGURA 1 – O AMBIENTE SILVESTRE



publicável”, a depender dos sujeitos e afiliações que indicam uma dada vida pública para a publicação, o que é desejável ou não ter a si conectado pela circulação desse objeto (Bourdieu, 2018, p. 199-200).

²¹ Desenvolveremos mais adiante, página 217. “Sistemas literários”, no plural, porque o conjunto de fatores que podem determinar esses sistemas são dinâmicos, Even-Zohar (2013b) propõe *um* tipo de sistema, embasado em: produtor, produto, mercado, consumidor, instituição e repertório. Nesta dissertação, guiados pelos resultados de nossas análises, apresentaremos, a partir desse sistema proposto, um sistema Darkside® Books de valoração literária para seus produtos.

²² Assim denominaremos as personagens fantásticas que irão compor a narrativa. Nem todas configuram como “divindades”, tampouco “deuses”, algumas não fazem parte de “mitos” e chamá-las de “lendas” também parece quase pejorativo.

²³ Segundo a autora: “*Encantados* são entidades que permeiam as ontologias de vários grupos, muitos deles ameríndios, sobretudo na região Nordeste do Brasil, embora os registros sobre o termo sejam encontrados em todas as regiões do país” (Gondim, 2016, p. 10. Grifos da autora).

²⁴ Curiosamente, essa personagem flerta com o universo do horror, e o motivo não é o fato dela tentar capturar Narizinho, Emília e Pedrinho, mas sim pela sua intérprete ter sido presa em 1980 pelo assassinato de seu marido em resposta a uma agressão doméstica. A atriz relata o caso em “Em busca da luz: memórias de Dorinha Duval” (2002), de Luiz Carlos Maciel e Maria Luiza Ocampo.

Fonte: Elaboração própria feita a partir do escaneamento do objeto de pesquisa.

Assim, entendemos que este objeto é um exemplo do que Darnton (2010) aponta como uma característica do objeto “livro”, por se conectar com diferentes culturas e a partir de diferentes meios de circulação:

O lugar dos livros no folclore e dos motivos folclóricos nos livros mostra que, quando a tradição oral entrou em contato com o texto impresso, as influências se deram em ambas as direções, e que os livros têm de ser estudados em relação com outros meios de comunicação (Darnton, 2010, p. 77).

Retomando as conexões que apontamos em “Silvestre” (2019), seria entendermos que elas levam a outros objetos “livro” de outra forma, e outras formas de objetos culturais, pois seus elementos fazem parte de um *sistema literário* (Even-Zohar, 2013b). Ou seja, uma rede de interdependências em que um “consumidor”, para consumir um “produto”, precisa que um “produtor” tenha acesso a um “repertório” reconhecido por uma “instituição”, e assim consiga comercializar esse produto em um “mercado” (Even-Zohar, 2013b, p. 30). Assim, sua materialização não viria apenas de um arcabouço cultural, mas de toda uma rede de práticas socioculturais que, inclusive, pertencem a outros *polissistemas de cultura* (Even-Zohar, 2013a), formadores dos campos que podem ser vistos como desejáveis ou não, constituintes e constituídos por um discurso literário.

Desse modo, entendemos que o *produto* “Silvestre” (2019), para ser comercializado pela *produtora*, a editora Darkside® Books, precisa que ela, a partir de um saber-fazer, consiga filiá-lo à instituição “Literatura” junto do trabalho parcial de materialização de seu autor, de forma que seu produto pareça consumível para um dado *público*, que, por sua vez, teria acesso aos *repertórios* de valoração que a editora mobiliza para *comercializar* seu produto. No caso da Darkside® Books, um público consumidor de produtos diversos do mundo do Horror²⁵, mas que, ao consumir objetos livro, entende quais elementos fazem desses objetos unidades de grande capital simbólico construído sob a marca registrada, Darkside® Books, o que pode indicar como essa editora se posiciona no campo de produções independentes.

²⁵ Tecnicamente, a Darkside® Books publica obras que se conectam à *ficção especulativa*: “uma forma usual de classificar a junção de gêneros como a fantasia, ficção científica e horror sobrenatural é o ‘termo guarda-chuva’ ficção especulativa, sobretudo porque as barreiras entre eles são tênues” (Dorigatti; Moritz [paratexto dentro do paratexto], 2019. In: Blackwell [prefácio de “Horror Noire”], 2019, p. 25). Contudo, a editora se vende mais como uma editora do Horror e publica obras que fogem dessa nomenclatura também, como mostraremos no capítulo “3. Morfologia dos ermos”, p. 205.

Então a editora precisa estar embasada em mais do que o universo livreiro, e do Horror, ela precisa também informar que dela parte um valor literário e que ele tem influência na vida vivida por ser um bem de consumo. Assim nos questionamos, como ela, uma editora independente, conseguiria construir essa imagem de renome no mundo da edição? Identificamos na Darkside® Books algumas estratégias para conjugar isso tudo, partindo de seus meios de comunicação: perfis em redes sociais, e-mails, boletins on-line, *blog* e *site*, e brindes exclusivos, culminando em seus objetos editoriais “livro” de fato, que nos parecem ser mais do que objetos específicos para a prática da leitura.

Dessa forma, observamos que a editora convoca para seu universo uma conexão com filmes e séries, principalmente de horror, relativos à Hollywood e sua tradição de produções relevantes para a cultura pop: as franquias “*Star Wars*”, “De volta para o futuro”, “Sexta-feira 13”; filmes como “Tubarão” (1975), dirigido por Steven Spielberg, “O Exterminador do Futuro” (1984), dirigido por James Cameron, “Psicose” (1960), dirigido por Alfred Hitchcock; e séries, como “*Breaking Bad*” (2008), criada por Vince Gillian e “*Twin Peaks*” (1990), criada por David Lynch. Mas ela também se conecta a outras mídias, como o *podcast*, com “O mundo de Lore: criaturas estranhas” (2017), de Aaron Mahnke²⁶; entre outros gêneros de produção, como documentários e biografias.

A editora também se coloca no mercado com produtos de leitura sobre o universo das práticas mágicas pagãs e espiritualistas através do selo “*Magicae*”, e objetos de conhecimento, como enciclopédias que tratam de mitologias, seres sobrenaturais e curiosidades mórbidas, essas sob outros selos, como o “Macabra”. Ela, além de tudo isso, também se esforça para expandir seu universo para além do mundo ocidental(izado), com livros que retratam a mitologia japonesa e produções como mangás²⁷.

Contudo, nosso dado principal é que ela também evoca para si esse universo do Horror através de sua escolha lexical, a partir dos elementos que a compõem: seja se denominando como “a caveira”, falando em “obras *dark*”, adjetivando seu universo como “sombrio”, ou se valendo de expressões idiomáticas como: “a caveira veio puxar

²⁶ “Lore” é um *podcast* norte-americano que virou série no catálogo da Amazon Prime Video, e livro pela Darkside® Books, no Brasil. Segundo a quarta capa do objeto editorial em questão, é o primeiro *podcast* a conseguir essa proeza multimídia.

²⁷ Sendo uma das principais citadas no portal “Biblioteca Brasileira de Mangás”, parte do “Programa de Associados da Amazon”, fazendo a mediação entre os produtos da editora e sua disponibilidade no *site* da empresa. Esse portal, inclusive, avisa sobre as versões digitais das produções da editora que sequer são citadas no *site* da editora, mas estão disponíveis exclusivamente na Amazon. Portal disponível em: <https://blogbbm.com/?s=Darkside>. Acesso em: 27/02/2024.

seu pé” quando uma compra não é finalizada ou se se tem alguns livros na lista de desejos. Ela constrói um “Universo Dark”, como mostraremos no capítulo 4.

A editora ainda constrói seu valor através dos autores publicados por ela, os localizando na aba “Autores” do *site*, e através de parcerias em seus paratextos, como no caso do convite de Felipe Castilho para prefaciar “Silvestre” (2019), ou em textos escritos pelos editores que possuam alguma formação ou conhecimento específico sobre o tema, o autor ou o próprio livro. Prática essa que os coloca como uma escolha desejável de crítica e curadoria, implicando na construção de um valor simbólico para a obra escolhida, e a constituição de um *hall* de “profissionais dark”.

A Darkside® Books também possui, em algumas páginas de seus produtos, textos que trazem valoração para o porquê de suas publicações, algumas vezes as conectando a eventos importantes, como premiações, ou estreia de filmes, ou eventos históricos, quando não os colocando em comparação com outras obras literárias de valor canônico, como no caso da HQ estudada, apresentada a partir de um resumo sobre “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau.

Ela também apresenta um catálogo formado, majoritariamente, por produtos que exibem escolhas editoriais que, dentro das produções livreiras, são tidas como de grande valor, pecuniário e simbólico. Seus livros são de capa dura, e muitos exibem projetos gráficos experimentais, seja criando relevos que dão sensação de desgaste aos livros, como se fossem achados no fundo de bibliotecas, ou brincando com elementos tradicionais de capas, como a forma do título²⁸; seus livros também possuem tintura de corte, fitilho, blocagem e folhas de guarda estilizadas — elementos que traremos para análise eventualmente.

A Darkside® Books também se destaca no mercado pelos seus brindes exclusivos, sendo essa exclusividade devida ao recebimento deles sob o caso da compra de seus livros ser feita diretamente no *site* e/ou dentro da pré-venda; mas, também, relativa aos seus produtos se conectarem ao universo do Horror e/ou da obra, de formas inusitadas. Esses brindes variam de marcadores de página especiais a objetos que têm a ver com o livro, como cartões decorativos, fotos dos autores, e, até mesmo, no caso de “Drácula” (1897), de Bram Stocker, uma estaca de madeira, e no caso de “O Exorcista:

²⁸ Como pode ser visto no breve levantamento localizado na página 221.

segredos e devoção” (2023), de Mark Kermode, um pote com “*slime*”²⁹ verde ou, como em “O Grande Deus Pã” (1894), de Arthur Machen, um “chifre mítico”³⁰.

Outra forma de trazer para suas publicações seu valor no campo literário é o quanto suas obras são reconhecidas por instituições de valorização literária. Como editora independente brasileira, as suas obras concorrerem e ganharem o prêmio Jabuti é um grande elemento de produção de valor, isso quando ela publica ou traz para as suas obras autores reconhecidos por esse tipo de premiação – como é o caso de Felipe Castilho e seu prefácio em “Silvestre” (2019), às vésperas de ganhar o Prêmio Jabuti.

Não obstante, a própria Darkside® Books também se coloca como uma instituição de avaliação, através do “Prêmio Machado Darkside” (Figura 2), com edição única ocorrendo em 2020 durante a pandemia de COVID-19, em que a editora evoca Machado de Assis para seu universo livreiro. Contudo, apenas em 2022, aos 10 anos de empresa, ela publica um livro comemorativo que traz para o catálogo da editora o autor em destaque em uma obra exclusiva³¹, “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022) que reúne contos e capítulos de outras obras do autor, mas todos justificados por se encaixarem na temática dos sete pecados capitais³², e paratextos sobre ele, escritos por Carlos Drummond de Andrade, Maurício Barros de Castro e Romeu Martins.

O Prêmio Machado Darkside permanece um mistério para nós. Até meados de 2023 era possível acessar a página, mas hoje ela se encontra indisponível. O fato de uma editora independente conseguir sustentar uma premiação como essa, com publicação dos ganhadores, prêmio em dinheiro, suporte para o lançamento, talvez, no Brasil e na proporção que teve, foi inédito. Por isso que essa questão dela como editora independente a todo momento vai aparecer nesta pesquisa, que independência é essa? A independência que José Muniz Jr. (2016) estudou, certamente, não é. E por isso, às suas “girafas” e “bonsais”, adicionaremos outra possibilidade de editoras independentes, um tipo de editora que é monolítica e simbólica, que precisa se por como “eterna”, e ainda assim funcionar periodicamente, proporemos a Darkside® Books como um farol.

²⁹ Segundo o rótulo, o nome técnico seria “gelelé”, mas devido a ampla propagação do sintagma em inglês, que até mesmo suprimiu a metonímia “amoeba” para esse tipo de produto, resolvemos manter com aspas no corpo do texto e explicitar melhor no rodapé do que se trata.

³⁰ A ser devidamente apresentado na página 261.

³¹ Anterior a isso, ela publica “Medo Imortal” (2019), uma antologia constituída por textos dos patronos da Academia Brasileira de Letras (ABL), remontando o ano em que a instituição seria criada, 1897, ano prolífico para a literatura de horror no mundo ocidental(izado). Parte desses textos é de Machado de Assis. Apresentamos essa produção na página 280.

³² Os sete pecados capitais são as sete formas de faltas contra a figura máxima da fé cristã que levam a faltas mais graves e à condenação ao “Inferno”. Dante Alighieri brinca com essa noção em sua obra “A Divina Comédia” (1304:1321) ao propor uma geografia do “Inferno”.

FIGURA 2 – PARTES DA PÁGINA DO PRÊMIO MACHADO DARKSIDE



Fonte: Elaboração própria feita a partir de capturas de tela do *site* da editora. Atualmente, a página não é encontrável no *site*.

Desse modo, através dessas amostras de conexões de “Silvestre” (2019), tanto internas quanto externas, levando em conta como a Darkside® Books se conecta a uma produção de valores literários para sua identidade, partindo da prospecção de diferentes produtos, conseguimos analisar esses dados a partir do ferramental teórico-metodológico dos estudos discursivo-midiológicos. A metodologia base de nossa análise, aplicada a partir da morfologia dessa Área-X que adentramos e a partir da materialidade estranha que nos prendeu a atenção, essa Torre no mundo literário.

Esse tipo de estudo tem sido desenvolvido no escopo do Grupo de Pesquisa Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação (UFSCar/CEFET-MG, CNPq), localizado na rede de pesquisas do Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (LABEPPE), dos quais fazemos parte há sete anos.

O termo “discursivo-midiológico” vem da conjunção dos desenvolvimentos da Análise do Discurso de base materialista, mais especificamente no que tange o estudo

do *discurso literário* (Maingueneau, 2018) e a disciplina da Midiologia³³, desenvolvida por Régis Debray. Assim, entendemos que objetos, como “Silvestre” (2019), são veiculadores de discursos, e esse “efeito” advém de seu papel como conexão entre diferentes elementos, sendo o meio pelo qual instituições se atualizam e mantêm-se pulsantes ao revelarem seus posicionamentos.

Portanto, a HQ será vista aqui como um *mídium* (Debray, 2006), um ponto de atualização do que se convencionou como “Literatura”, a instituição. Ele seria um *vetor de sensibilidade* (Debray, 2000) que aponta para uma *matriz de sociabilidade* (Debray, 2000). Como Salgado e Clares (2017) desenvolvem:

Essas matrizes (em termos discursivos, institucionalidades fiadoras de discursos) são o que o mediólogo refere por organização materializada — OM, o modo como a sociedade se organiza “encarnando” suas práticas e valores em sistemas de objetos. Esses vetores (em termos discursivos, dispositivos inscricionais com valor genérico) são o que o mediólogo refere por matéria organizada — MO, o modo como os objetos resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes. A metodologia consiste, então, em conjugar OM/MO (Salgado; Clares, 2017, p. 31).

Dessa forma, “Silvestre” (2019) seria MO da Darkside® Books, sua OM, e assim ele também seria um discurso — uma forma de enunciado que se posiciona dentro de campos do interdiscurso — que compõem o que entendemos como o discurso constituinte literário.

Nos estudos do que se convencionou chamar de “Análise do Discurso de tradição francesa” — a qual nos referimos como “Análise do Discurso de base materialista”, uma vez que também contribuímos para esses desenvolvimentos — existe

³³ Quando as obras de Régis Debray foram traduzidas para o (português) brasileiro no início dos anos 2000, optou-se por traduzir o conceito deste dispositivo que media as relações das técnicas de produção e transmissão de sentidos como “mídium”, no entanto, como desenvolvem Ferreira, Damaceno e Salgado em “Me(i)diologia? Pensando o conceito de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro” (2021), o termo correto seria “médium”. Apesar dessa defesa, optamos por continuar usando a grafia “original” da tradução por três motivos: i) além de trabalharmos com objetos em código, filmes, *podcasts etc.* — amplamente chamados de “mídia” e que podem aparecer em sua grafia “*media*”, em língua inglesa, o que poderia cair na confusão de uma “midi(a)logia” e/ou “medialogia”; também ii) partimos da hipótese de que o termo “mídium” emite, via grafia e sonoridade, uma diferença material para a imagem mental do termo “mídia”, o tornando uma “outra coisa” a quem ainda não foi introduzido ao conceito; iii) no Brasil, o espiritismo kardecista, e religiões de matriz africana, que historicamente se apropriaram dos termos dessa religião para evitar represálias — principalmente no Rio de Janeiro —, denominam as pessoas que fazem o intermédio entre os crentes e os espíritos, médiuns (apesar desse poder ser um argumento para usarmos esse termo, também levamos em conta como o termo circula, sobretudo sobre materiais do exterior, sobre os “charlatões” que espetacularizaram as “mesas brancas”/“*séance*” [sessão] — não estamos nos tratando das Irmãs Fox como charlatãs, mas de como essa prática aparece sendo executada por “falsos médiuns” em diversos produtos midiáticos).

a noção do funcionamento das disputas pelos sentidos assumidos em discursos estar em um espaço de tensão, o interdiscurso. É a partir dessas tensões no interdiscurso que conseguimos depreender os sentidos e supor as filiações que constroem dados discursos. Ou seja, como OM, a Darkside® Books é fonte de posicionamentos; ela, como mostraremos durante esta análise, é o ponto identitário que afiança certos tipos de fazeres, suas Oms, que funcionam como os *exemplos* do que ela *defende* como *necessário* do seu fazer. A HQ de Wagner Willian, portanto, tem a dizer sobre o que a editora considera ideal, *a priori* sua produção gráfica de um “bom produto” de Horror, e em segundo plano, seu reconhecimento do tema como parte do que se entende por Horror. Então, em se tratando de uma perspectiva discursiva, a HQ materializa o discurso que a editora levanta como *ideal* de produtos literários com ênfase no tema do Horror.

A HQ ser uma forma de discurso sobre a produção literária de horror tem a ver com ela ser um *meio* para o que a editora constrói de si. Nossa hipótese de pesquisa inicial é que “Silvestre” (2019) seria uma forma de entendermos a identificação da Darkside® Books como editora independente, apesar de todas suas filiações que a colocam como um ponto central do sistema literário de publicações brasileiras, como um horizonte a ser seguido em termos de produções que trabalham com o universo do Horror. No entanto, atualmente temos entendido que a HQ, para a editora, é mais um de seus produtos, enquanto que, para o sistema literário brasileiro, ela é um ponto de autonomia que alimenta o protagonismo de seu autor, fazendo parte de seu “panteão de produções”. A HQ é o *meio* pelo qual essas relações se interpelam, e ela *veicula* a identidade – ou parte dela – do que a editora busca mostrar de si no campo literário.

A forma como a Darkside® Books localiza essa HQ, no entanto, opacifica esse protagonismo dela e de seu autor, chamando atenção para seu “universo próprio”, quase como a exposição de um troféu, um adorno de sua coleção. Dessa forma nos perguntamos: “O que seria essa *independência* da editora?”.

A pesquisa de Muniz Jr., “Girafas e bonsais: editores ‘independentes’ na Argentina e no Brasil (1991-2014)” (2016) nos indica uma reflexão:

Foi declarando-se “independentes” que as jovens nações americanas forjaram sua distância com relação às metrópoles europeias — mas não qualquer distância. E quanto ao produtor “independente” de cultura: que distância é essa que ele quer instituir? Longe de quem, diferente de quem, ele quer se ver e ser visto? (Muniz Jr., 2016, p. 16).

Assim nos perguntamos também: “A Darkside® Books é independente porque é uma editora do gênero Horror ou é independente porque cria para si uma imagem de editora ‘distinta’?”; “O que faz da obra de Wagner Willian um produto independente? O que dessa independência tem a ver com a figura do autor na produção de HQs nacionais?”; e “Sua independência ‘resiste’ ao prêmio Jabuti que ganhou em 2020?”.

[É] possível dizer que os posicionamentos dos “independentes” dizem respeito, sobretudo, à distância ou proximidade, à afinidade ou oposição estabelecida com relação a três instâncias de poder: as convenções estéticas ou morais vigentes (que podem ou não estar encarnadas em instituições como a Igreja, museus, premiações festivas); o mercado (tomado ora como lugar excludente que os rechaça e que deve rechaçar, ora como arena onde se pode e se deseja granjear espaços); e o Estado (tomado ora como fonte de heteronomia, ora como apoiador estatutário da causa) ... essas tomadas de posição só são compreendidas quando se leva em conta o estado das relações de força no espaço da produção simbólica e o modo como cada agente, ocupando um lugar específico nesse espaço, interpreta essas relações e busca transformá-las ou conservá-las (Muniz Jr., 2016, p. 73).

A partir disso, podemos entender que “Silvestre” (2019), sendo institucionalizado pelo prêmio e pela editora da qual faz parte, possui certa posição de prestígio no sistema literário, contudo, sendo um objeto editorial de horror, ele é posicionado, tanto pela Darkside® Books quanto por Wagner Willian, como um objeto, historicamente, desprivilegiado:

Desde o século XVI até nossos dias, a literatura não ortodoxa tem sido transportada clandestinamente em enormes quantidades, de modo como sua influência varia conforme a eficiência do contrabando. E outros gêneros, como brochuras populares e publicações baratas de terror e mistério, circulavam por sistemas especiais de distribuição (Darnton, 2010, p. 75).

Ao mesmo tempo, mercadologicamente, os produtos da editora se afastam de seus “ancestrais”³⁴, pois contam com um acabamento editorial, já citado, que agrega valor monetário e simbólico: capa dura, projetos visuais instigantes, fitilho, blocagem, tintura de corte *etc.* Ela também conta com produções que são viabilizadas por programas culturais do Estado, a exemplo, o próprio “Silvestre” (2019), financiado com apoio da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, ainda que a editora se

³⁴ Desenvolveremos isso mais adiante, a partir da página 69. Historicamente, o que não é “Literatura” deve ser rechaçado, ou não tem valor, ou é nocivo. Não sendo algo “de valor”, não merece o cuidado e o acabamento de um produto reconhecidamente destinado às elites, portanto precisa ser descartado, ou descartável.

localize na cidade do Rio de Janeiro³⁵, o que o coloca como um objeto de valor cultural reconhecido e parte do maior eixo capital do país — da parte de Wagner Willian, a HQ também foi objeto de uma exposição cultural no Centro Cultural São Paulo (CCSP) em 2020, feita a partir de um edital de financiamento ProAC em 2019.

Desse modo, nos perguntamos: “Seria a Darkside® Books independente até mesmo do campo de editoras independentes, ainda que nela ocorra uma insinuação de centralização simbólica de todo o universo do Horror?”. Partimos da hipótese que entender quais os pontos em que a HQ estudada se localiza seja uma forma de investigarmos sua afiliação ao universo independente de produção livreira no Brasil e produções de Horror, focando em sua casa editorial, mas entendendo o papel de seu autor no campo de produção cultural brasileira também.

Investigando nossa Área-X, identificamos que, dentro da crítica literária e das análises acadêmicas, desde, pelo menos, o século XVIII, passou-se a ser muito comum referenciar os objetos literários em foco a partir do jargão da botânica e dos estudos biológicos, o próprio Horace Walpole (1764:1765)³⁶ assim o fez ao apresentar sua estratégia para criar um gênero gótico na literatura: “Mas, se em seus últimos *espécimes*, a natureza atrofiou a imaginação, ela apenas leva a cabo sua vingança, uma vez que tinha sido inteiramente excluída dos antigos romances”³⁷ (Walpole, 1764, p. 17-18. Grifos nossos)³⁸. Até no século XXI esses usos se apresentam, como no caso do, já citado, historiador Robert Darnton (2010), que usa dessas metáforas para falar sobre os estudos comunicativos e editoriais que se desenvolveram entre os anos de 1960 e 1980 na França, estudos esses que visavam uma historiografia dos livros e dispositivos comunicacionais:

No curto período de vinte anos, a história dos livros se tornou um campo de estudos rico e diversificado ... Tão rico, de fato, que agora, mais do que um campo, parece uma exuberante floresta tropical. O explorador mal consegue atravessá-la. A cada passo, ele se vê emaranhado numa densa vegetação de artigos de revistas, e fica desorientado com o entrecruzamento de disciplinas ... Ele é assediado

³⁵ Mas seu endereço físico é paulista: Itaqui-Itapevi, SP. A ser melhor desenvolvido na página 223.

³⁶ O que pode ter começado no século XVIII, como o texto de Walpole (1754) pode servir de documento, se intensificou no século XIX, haja vista os desenvolvimentos do galvanismo e as teses de Charles Darwin que causaram comoção à época (e até hoje, pelo menos a de Darwin, é alvo de polêmica).

³⁷ Retomaremos isso no próximo capítulo, “2. Topografia Silvana”, no tópico “2.3. Horror gótico”, p. 98. Walpole (1754) aponta que, apesar de inventivos, os romances antigos tinham nas reações das personagens pouca veracidade, enquanto que nos novos romances havia um excesso de realismo, o que prejudicava o fluxo de leitura.

³⁸ Mais adiante no texto, a forma como vamos citar os “marcos literários” do Horror terá algumas alterações, mas explicamos como elas se dão e o motivo.

por pretensões a novidade ... e se vê desconcertado com metodologias rivais que lhe dizem para cotejar edições, compilar estatísticas, decodificar a lei dos direitos autorais, percorrer milhões de manuscritos arfando junto à barra de uma imprensa comum reconstruída, psicanalizar os processos mentais dos leitores... (Darnton, 2010, p. 111).

O próprio Wagner Willian se refere à sua obra, na entrevista que fizemos, como seu “jardim”. Desse modo, este e os próximos capítulos desta dissertação seguem a temática de uma pesquisa de campo das “ciências naturais”, dando continuidade e reforçando as metáforas que temos utilizado desde as pesquisas pregressas. Vemo-nos, de fato, em uma densa floresta, e em uma região cujo bioma nos parece, particularmente, ominoso, mas estamos dispostos a encarar o medo do escuro.

Assim, primeiramente, iremos pouco a pouco nos aprofundar nesses dados levantados, entendendo a gênese do que constitui o que entendemos como o gênero literário do Horror e como ele está ligado aos sistemas de produção cultural que mobilizamos a partir do levantamento das materialidades que compõem o objeto estudado, para, ao fim, trazermos algumas considerações sobre o produto literário, sua casa editorial e sua existência no campo. Para tanto, nosso estudo se aprofundará teoricamente no capítulo 2, com a “2. Topografia Silvana”; e iremos mobilizar teoricamente essas informações numa “3. Morfologia dos ermos”; para, enfim, analisarmos esses dados através de uma “4. Taxonomia do espécime”; e formalizarmos um “5. Relatório de viagem”.

As perguntas que nos levaram a esta expedição fizeram com que os dados levantados, por muitas vezes, nos passassem a sensação de estarmos andando em círculos, e talvez estivéssemos. A beleza de tudo isso foi ver que, a cada volta, nós nos deparávamos com novos detalhes e, a cada volta, tivemos mais entendimento sobre o terreno em que estávamos inseridos. A HQ nos apareceu, em um primeiro momento, como um meio para entender a identidade da editora, e logo menos ela era um monumento da obra de seu autor, eventualmente a olhamos como uma projeção do que seria um “exemplo” de produção de Horror nacional, mas também um objeto que tinha a dizer sobre o que é um produto cultural “independente”. Sua narrativa, antropófaga, no fim, nos levou a nos depararmos com a figura de seu autor mais uma vez, agora de forma mais densa, materializada e nos observando pelas esquinas desta Torre.

Pensando bem, no fim, estávamos sendo digeridos, antropofagizados. Como linguistas de formação, essa ideia nos devorou de dentro para fora, afinal, só a literatura

para nos engolir e transformar. E a literatura é toda outra coisa que se vale de material linguístico para fundar uma nova realidade, e é uma coisa que, muitas vezes, não oferece respostas, algo tão valioso para uma pesquisa, e talvez nem devesse mesmo, pois essa é também uma das belezas da pesquisa, ela nos *devora*.

2. Topografia silvana

Na medida em que entrávamos em contato com a insurgência geográfica “Silvestre” (2019), percebíamos certa resistência para acessar suas informações, para coletar nossos dados a fim de realizar sua análise. Essa Torre parecia resistir:

Não podíamos intuir qual era seu formato real. Não tínhamos ideia de sua função. E agora que havíamos começado a explorá-la, a torre *ainda* se recusava a nos dar qualquer pista (Vandermeer, 2014, p. 26. Grifos do texto originário).

Deste modo, antes de explorar a anomalia, decidimos olhar melhor os arredores. A paisagem desse território em que encontramos a Torre nos revelou algumas informações preciosas. Mas, para isso, precisávamos cartografar essa área até o limite em que era possível não perdermos as balizas para a análise do nosso objeto. Neste território delimitado, passamos a analisar seus elementos mais gerais a partir de uma perspectiva topográfica.

Para desenvolvermos a análise mais apurada o possível desse objeto de horror, *a priori* gótico, foi preciso entender o que dele se faz “gótico”, e, para isso, voltamo-nos à história dos povos godos até o momento em que eles foram, em parte, responsabilizados pela Queda do Império Romano. Evento tido como o marco zero para o surgimento da “Idade das Trevas”, e um ponto de origem para o que foi a estética gótica na arquitetura e na arte. A partir disso pudemos estruturar uma interpretação do que foram os elementos que fizeram nascer na literatura um “horror gótico”, e como isso ecoou na produção livreira e cultural até a nossa contemporaneidade como Horror, um gênero que se originou de elementos culturais “populares”, mas que hoje tende a uma lógica dos sistemas de consumo de uma cultura de massa.

Em nosso último tópico mostraremos a articulação de certos elementos que aparecem em cada um dos seguintes tópicos e como os entendemos sua influência na circulação de objetos de horror na contemporaneidade, e como isso pode afetar a Darkside® Books em como ela produz seus produtos e os circula, identificando-se como uma editora independente.

2.1. Estética gótica

Na tese “Identidades políticas e políticas identitárias na Gália merovíngia e Hispânia visigoda” (2015), de Verônica da Costa Silveira (USP), é discutida e problematizada a forma como os godos vieram a se tornar esse agrupamento étnico na

perspectiva histórica, assim como os francos. Sendo um trabalho histórico de fôlego e de curadoria extensa, essa pesquisa será tomada como nossa fonte para as informações deste tópico. A tomamos como fonte, principalmente por, a partir da coleta de textos históricos que materializam um discurso sobre os povos góticos, podermos apresentar alguns dos elementos que transformaram esse grupo em pária histórico, promovendo uma narrativa desse povo como portador de coisas más e promotor da “decadência moral” que é reiterada até a atualidade na forma de um qualificador: gótico.

Nos documentos históricos levantados pela autora, é apontada uma suposta origem do grupo a partir de emigrações escandinavas rumo ao território, hoje, ucraniano, que culminaram nos contatos com o Império Romano e os eventuais combates que levaram à Idade Média, realizados por agrupamentos dos godos do ocidente, os visigodos. Da perspectiva arqueológica, Silveira (2015) aponta que há imprecisão em tomar certos artefatos como pertencentes a apenas um grupo, no caso em relação aos godos e outras populações bárbaras (Silveira, 2015, p. 37-38). Ou seja, apesar de estar presente em um dos primeiros textos históricos sobre esse povo (p. 40-44), essa é uma informação imprecisa, mas que, narrativizada para formar uma imagem nociva dos visigodos, torna-se uma das fontes de discursos sobre os povos góticos. Desse modo, temos uma primeira narrativa que liga esse grupo aos escandinavos, de como sua cultura “bárbara” foi ligada às temíveis populações nórdicas e como isso os tornava horríveis, por um determinismo moral e xenofóbico.

De grupo pouco ameaçador ao Império Romano, inclusive sendo usados como força militar vez ou outra, para manobras políticas, os godos passaram a ser uma ameaça após serem incorporados dentro do território imperial e não concordarem em ser mal tratados pelos agentes do estado.

Narra-se historiograficamente que, assim que o “flagelo huno” foi anunciado como perigosamente próximo, parte dos godos se direcionou à Trácia³⁹, localidade naturalmente protegida pelas características geológicas, onde se estabeleceram e pediram abrigo para o Imperador Valente. Refugiados, sofreram ataques de generais romanos, o que levou a uma rebelião interna no império, causando o início do que seria a inevitável queda do Império. Não obstante, os ataques dos hunos pelo exterior, e a morte do imperador na batalha de Adrianópolis em 378, fecharam o início do fim

³⁹ Bem menos que uma marcha, eles foram se deslocando e saqueando as comunidades do caminho.

imperial. Esses eventos aconteceram em um intervalo de menos de vinte anos (p. 40-44) e foram considerados o início do efeito cascata de destruição que se seguiu.

Um pouco mais de trinta anos depois, os godos haviam saqueado Roma e assim se tornou o terrível grupo que tinha ruído o Império Romano. Interessante ressaltar também que, enquanto nos eventos que levaram a migração de grupos godos para a Trácia, o grupo específico atacado pelos hunos tinha um nome, “Theuringi”, após a queda do Império, eles eram apenas “os godos”, responsáveis por diversos eventos decisivos (p. 44). Ou seja, passou-se a produzir uma narrativa que culpabilizava todo o povo, não seus grupos isolados, algo semelhante ao que ocorreu com os judeus e a “traição de Cristo” — só que sem a parte do genocídio e perseguição que se seguiu por séculos, ocasionando, por exemplo, na cristalização de um termo próprio para períodos de destruição massiva desse grupo étnico, os *pogroms*⁴⁰.

Após o “fim” dos saques dos diferentes grupos bárbaros, os godos deixaram de se comportar como parte desses agrupamentos, chegando a ser responsáveis por destituir alguns deles das terras conquistadas: “Derrotaram os vândalos silings na Bética, massacraram os alanos — que de fato parecem desaparecer dos registros após a derrota” (Silveira, 2015, p. 45-46). Eles também mantiveram o fazer cultural romano, até mesmo receberam terras na Aquitânia pelos seus serviços em prol do Império, mas após certo período foram derrotados pelos francos em 507 d.C., e aí começou o processo da perda das técnicas artísticas e linguísticas romanas, o que abordaremos no tópico a seguir.

Desse modo, temos nos povos góticos uma narrativa que os mostra, dentro dos agrupamentos bárbaros, como guerreiros fortes que descendem dos escandinavos e que foram responsáveis por grandes destruições. Eles eram os “outros” que “não falavam” e que causavam horror quando não eram úteis ao poder hegemônico servindo como força bélica. E que, mesmo assim, ainda foram derrotados por outro povo bárbaro, os francos. Párias até mesmo em seu protagonismo, não nos parece tão imprevisível o discurso que se seguiu cristalizado no termo “gótico”.

A seguir, a partir de uma resenha feita a partir de Hauser (1972), mostraremos como do domínio dos povos francos até a Alta Idade Média foram dispostos os elementos discursivos que hoje são amplamente empregados sobre a “Idade das Trevas”, pautadas em um discurso sobre a insurgência do “gótico” na cultura. Também

⁴⁰ Mais informações sobre são encontradas na página “Enciclopédia do Holocausto”, Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/pogroms>. Acesso em: 15/01/2024.

mostraremos como no decorrer desses séculos diferentes produções culturais e disposições de sua circulação deram início do que no século XX passou a ser classificado como “cultura popular” e “alta cultura” (Domingues, 2011, p. 402), formando um esboço do que contemporaneamente interpela de forma discursiva as noções sobre o sistema literário e seus campos. Pela perspectiva midiológica, isso significa que apontaremos como a criação e transmissão de *MO* criaram uma *OM* que corresponde, para o interesse desta pesquisa, a um “bolsão” literário na contemporaneidade, sendo esse, um bolsão voltado, especificamente, aos produtos de horror em sua forma contemporânea e híbrida nos polissistemas de cultura.

Como aponta Luis Felipe Figueiredo Leitão (CEFET-RJ) em “O gótico como conceito e seus aportes à historiografia” (2020), o uso do adjetivo “gótico” para os elementos estéticos da Idade Média não veio de sua contemporaneidade, mas sim por humanistas na Renascença, como termo pejorativo. Esse adjetivo viria dos traços “bárbaros”, advindos de uma época de declínio da “grandiosa” Antiguidade Clássica e que foi um “intervalo” até a “volta da racionalidade” testemunhada na produção arquitetônica e artística.

Portanto, à “Idade das Trevas”⁴¹, resultado das intervenções dos povos góticos no Império Romano, só poderia caber uma arte de tão “baixo nível” quanto esse grupo horrível, um “estilo gótico”, mesmo que a vigência de poder se concentrasse nos francos nesse período inicial da Era Medieval. Assim, estava posto em circulação o que viria a ser sinônimo de gótico para as décadas e séculos a seguir:

Os poucos registros históricos que restaram sobre os godos contribuíram para construir uma imagem de um povo primitivo, supersticioso e guerreiro, que contribuiu para a queda e destruição do Império Romano. Foi a partir deste evento, o qual deu início para a Idade Média, que a palavra “gótico” passou a ser usada para se referir a qualquer manifestação artística que não se enquadrasse dentro dos padrões estéticos da cultura clássica, ou seja, pós-romana e, desse modo, tornando-se sinônimo de irracional, terrível ou até mesmo, anormal (Alegrette, 2010, p. 14).

A arquitetura gótica e as insurgências artísticas abrigadas nessas construções tomaram conta da Europa Ocidental e mais tarde foram teorizadas dentro de uma *estética* (Argan, 1992):

⁴¹ “David Punter e Glennis Byron na obra *The Gothic* (2004) dizem que a ideia de “idade das trevas”, que procedeu à queda de Roma, logo se expandiu e englobou toda a Idade Média até o meio do século XVII e *gothic* [gótico] tornou-se um termo utilizado para identificar tudo o que era relacionado ao medieval” (Almeida, 2008, p. 19).

Teorizar períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das ideias ou modelos; com efeito, é a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética) (p. 11).

Voltando no tempo, antes do que é entendido como “gótico” pelos renascentistas, temos, através de Hauser (1972), um vislumbre do “pseudogótico”: forma como ele denomina a produção de arte germânica e celta, bárbaros diferentes dos godos, que se instalaram nos territórios próximos do que hoje entendemos como Reino Unido, assim, pertencentes a um território ocidental.

Segundo ele, os traços estéticos do pseudogótico tinham “um abstrato geometrismo que se concentrava em preocupações ornamentais” (Hauser, 1972, p. 211). E o autor avança no tempo com essas informações, construindo o que virá a ser entendido como gótico; por isso, nesta primeira — e longa — parte deste capítulo, ele será a fonte principal de informação.

Para o autor, mesmo que essa arte decorativa fosse em si de uma tecnicidade complexa, as figuras ainda pareciam ser simples demais, esteticamente “pobres” em relação às produções da Antiguidade Clássica:

muíto embora esta arte decorativa fosse complicada e rica de invenção, com os seus motivos complicadamente entrançados ou em especial, os seus corpos de animais com membros retorcidos e deformados, as figuras humanas adornadas com floreados, sob o ponto de vista evolutivo não avançou para além do período de *La Tène*. É sobretudo a sua extraordinária pobreza no desenho da figura — só nas miniaturas irlandesas e anglo-saxônicas aparece a figura humana —, e, portanto, o seu abandono de qualquer tentativa para dar a mais leve substância corpórea ao objeto retratado, que faz com que pareça tão primitiva” (Hauser, 1972, p. 211).

Essa *arte rústica* (Hauser, 1972)⁴², como ele aponta, no entanto, apesar de se aproximar do gótico na composição, é tida como uma quebra com o fazer artístico da cultura clássica. Na Figura 3, a seguir, isso pode ser visto, na parte superior uma grande atenção aos detalhes mínimos das figuras humana, na parte inferior, um apreço pela aglutinação de informação:

⁴² “Era uma *arte rústica*, a arte das tribos rústicas que inundaram o Ocidente, de um povo ligado à produção primária” (Hauser, 1972, p. 212).

FIGURA 3 – ARTE CLÁSSICA/PSEUDOGÓTICA



Fonte: Elaboração própria feita a partir da fotografia de Steven Zucker (painel superior)⁴³ e imagem do *site Royal County of Berkshire History* [Condado Real da História de Berkshire] (painel inferior)⁴⁴.

Para ele, por sua “pureza” ter sido mantida com as migrações bárbaras avançando através do território de Bizâncio rumo ao Ocidente, as produções artísticas clássicas também pouco resistiram à influência da cultura dos invasores (Hauser, 1972, p. 213), no sentido de que ela foi sendo não praticada, cedendo espaço aos fazeres culturais dos habitantes exógenos:

Depois das invasões dos bárbaros emergiu no Ocidente uma nova aristocracia e uma nova elite cultural. Mas, enquanto esta se desenvolvia, a cultura desceu a um nível desconhecido na antiguidade clássica e ficou improdutiva durante séculos. A velha cultura não cessou, porém, de repente: a economia romana, a sociedade e a arte decaem e desaparecem gradualmente e a transição para a Idade Média

⁴³ Apesar de esta fotografia estar em um ensaio creditado ao Dr. Jeffrey Becker na plataforma Khan Academy (Disponível em: <https://pt.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/early-empire/a/ara-pacis>. Acesso em: 25/08/2024), ela é creditada ao fotógrafo Steven Zucker, hiperlinkado para uma página na plataforma flickr onde estão localizadas todas as fotografias que ele tirou do *Ara Pacis Augustae* [Altar da Paz de Augusto] (Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/7996688696/in/photostream/>. Acesso em: 25/08/2024).

⁴⁴ Esta imagem não tem referência de autoria, portanto usaremos a autoria do *site*, creditada a David Nash Ford, e estando presente no texto *The Smithy on the Downs* [O ferreiro nas colinas], este será o endereço: Disponível em: <https://www.berkshirehistory.com/legends/smithy02.html>. Acesso em: 25/05/2024). A imagem trata-se de uma fotografia em uma lateral do *Frank's Casket* [Baú de Frank].

afirma-se pouco a pouco e quase sem ser notada (Hauser, 1972, p. 216).

Protagonizada pelos povos francos assumindo o poder político, a Era Medieval se instalou a partir de uma transformação acentuada rumo à vida rural, algo que já vinha dos últimos anos do Império, e isso refletiu na produção artística que havia se focado, antes, numa cultura urbana:

O campo, ao contrário da cidade, não é propício à prática da arte, sobretudo no que diz respeito àquelas artes que possuam outra função além da puramente decorativa. No campo não há atividades de natureza artística, não há público, não há, enfim, os meios indispensáveis (Hauser, 1972, p. 219-220).

Assim, prevalece nesse momento um fazer artístico que se foca em ornamentação de superfície, ou seja, não há criação de esculturas grandes ou peças de arte com o intuito de estimular uma reflexão. Os adornos constituem-se de: círculos, espirais, fitas, cordas, peixes, pássaros, folhas e ramagens (Figura 4). Esses mesmos adornos são replicados pelo trabalho dos ourives, ou seja, são elementos que possuem certo valor representativo e de sofisticação, que refletem essa vida rural e suas formas, mas a localização de sua circulação é centralizada dentro de ambientes eclesiásticos (Hauser, 1972, p. 221), uma vez que sua produção é constituída, principalmente, por equipes de monges e consumida pelos diferentes atores monásticos.

FIGURA 4 – OS ADORNOS



Fonte: Disponível em: https://br.freepik.com/fotos-premium/relevo-em-uma-antiga-coluna-com-decoracao-de-edificio-com-ornamentos-medievais_19168816.htm, Acesso em: 25/08/2024.

Nesse meio tempo, assume Carlos Magno (em meados do século VIII) que propõe um programa cultural focado na literatura como modo de retomar a experiência

do viver no Estado Romano. Esses textos forneciam informações importantes, mas é ainda em parte que esse projeto teve êxito, a questão das esculturas não consegue ser retomada por completo e a produção de arte esculpida era focada, principalmente, na produção de pequenas estátuas. Contudo, o período carolíngio traz para a arte da ilustração um ar “ilusionista” ao fazer representações tridimensionais, que se mantêm nas academias, pois possuem pouco valor ornamental. São feitas mais em caráter de estudo ilustrativo, ainda assim, a forma do uso dessas ilustrações passa a importar para o fazer estético:

A diferenciação de manuscritos, de acordo com o tamanho e técnica das miniaturas, a distinção entre manuscritos ‘aristocráticos’, com iluminuras de páginas multicoloridas, e manuscrito ‘populares’, com desenhos principalmente nas margens ... é aqui ainda mais imperativa (Hauser, 1972, p. 225).

E todas essas insurgências artísticas são feitas em caráter diminuto, portátil. Uma vez que o sistema social era instável e exigia certa capacidade de movimentação, devido às mudanças súbitas no jogo de poder e domínio de terras. Ou seja, por mais que imperasse a lógica ocupacional do latifúndio e divisão de terras, era preciso que, com a iminente mudança da residência das famílias que compunham a corte, seus objetos de valor pudessem ser deslocados com facilidade.

Assim, a técnica artística “pseudogótica” transformada pelas oficinas de corte carolíngias que buscavam retomar os valores clássicos de arte, passa a ser a única forma possível nesse momento em que a produção de monumentos seria um problema em potencial (Hauser, 1972, p. 226), a questão disso é que, nessa impossibilidade da conjuntura permitir o desenvolvimento de uma arte outra, de certa forma, “limitam-se” as possibilidades de desenvolvimento plástico, portanto, acabam por limitar o “renascimento” da arte aos moldes do que era feito durante os anos de Império Romano.

No decorrer desses acontecimentos, a cultura da escrita literária dos povos germânicos, focada na poesia, mantinha suas conexões com a poesia latina, ao contrário da produção artística de figuras e adornos. Eles reconheciam o fazer latino em conjunto com suas técnicas próprias (Hauser, 1972, p. 216), e durante o reinado de Carlos Magno, como apresentado, os textos literários tiveram seu protagonismo. A partir daqui nos focamos neles para essa reconstituição de uma estética literária que veio a ser gótica anos e anos mais tarde.

A gradativa mudança sistêmica de poder político fez com que, aos poucos, os povos francos fossem tidos como os responsáveis pela “decadência cultural” do período, ao passo que os góticos haviam sido responsabilizados por tornar possível esse movimento. O fazer artístico — aqui não incluindo a literatura — passou a ser desmobilizado pela corte, “escanteado”, o que causou a sua “atrofia” técnica, e deixou de sustentar uma sociedade de corte que cultuava o “belo” e investia em seu desenvolvimento através do ensino, para virar apenas uma prática de espelhamento do viver rural que era produzida, em sua maioria, se não totalidade, pela Igreja.

Saber e ter os modos de fazer cultura e a transmitir, através da educação, é ter poder político e de transformação. Do século V ao VI o fazer cultural antes, até certo ponto, comum entre membros aristocráticos e eclesiásticos passou a ser centralizado em mosteiros que resistiam a essa “involução”, ao mesmo passo em que os francos assumiam o poder na corte, transformando seus fazeres:

As escolas dirigidas por laicos declinam e são fechadas uma a uma. Dentro em pouco, não há qualquer instituição educativa, com exceção das escolas das catedrais, que os bispos são forçados a manter para garantir a continuidade da formação do clero⁴⁵. Foi deste modo que a Igreja adquiriu, inicialmente, o monopólio da educação, ao qual deve a sua extraordinária influência na sociedade da Europa Ocidental. O Estado clericaliza-se, em primeiro lugar, simplesmente porque a Igreja fornece e educa os funcionários do Estado, e as pessoas educadas laicamente adquirem, instintivamente, um aspecto eclesiástico, porque a catedral e, mais tarde, as escolas monásticas são os únicos estabelecimentos de educação para onde essa gente pode mandar os filhos (Hauser, 1972, p. 221).

Podemos entender disso que, o que veio a ser o adjetivo pejorativo “gótico” para a produção artística, talvez seja por conta desse povo ter perdido sua hegemonia para outro povo bárbaro, os francos, que conseguiram “devastar” o Ocidente para além de seu Estado, “deteriorando” sua cultura e seu “desenvolvimento” intelectual de acordo com o que preconizava, séculos mais tarde, o iluminismo. Ser gótico era ainda mais vergonhoso que ser franco, porque, ainda que tivessem certo respeito pela cultura do Império e fossem “naturalmente” um povo forte e guerreiro, toda essa inteligência

⁴⁵ Hauser (1972) aponta que “a linguagem da Igreja se encontrava já morta no século VII” (p. 221), uma vez que parte dessa decadência cultural é narrada por Gregório de Tours com um “latim bastante rudimentar”. Um apontamento tomado por preconceito linguístico? Totalmente — assim como várias passagens deste texto —, mas também um dado de que o latim passa pouco a pouco a ser desmobilizado pela Igreja, a ponto de já não ser um latim de registro formal como o usado no auge do Império Romano.

bélica e cultural não foi suficiente quando foram derrotados por um povo ainda “mais bárbaro”, pois “ignorante” aos olhos renascentistas⁴⁶.

É importante ressaltar que essas sedes culturais eram os poucos agrupamentos urbanos que restaram, os bispados. E é ainda mais importante ressaltar que, mesmo que a maioria das cidades tenham se tornado base para a instituição da Igreja como agente do Estado, algumas cidades tinham, vivendo dentro de seus muros, grupos aristocráticos. Cidades como Paris, Orleães, Soissons e Reims, abrigavam famílias aristocratas nesse período (Hauser, 1972, p. 220), mas nenhuma delas se destacou como as cidades que atingiram grandeza e influência nesse tempo, a exemplo, as cidades orientais de Bagdá e Córdoba, cidades árabes⁴⁷.

Assim, temos aqui um indício do que pode fazer de Paris a República Mundial das Letras muitos e muitos anos depois, no século XVII. Ter se mantido como uma das poucas cidades que ainda tinha núcleos aristocratas pode ter ajudado nesse título, pois foi essa resistência cortesã de se manter em centros urbanos e sob tutela monástica, até que os centros urbanos voltassem a ser vivificados pelo comércio, a partir do século XI, que, provavelmente, não desconectou a aristocracia das técnicas artísticas, como acontecia nos meios rurais. Desse modo, ao retomar os meios para dominar o fazer artístico, a cidade de Paris assumia certa dianteira nos desenvolvimentos intelectuais que se seguiram nos séculos por vir, entre eles, a reabertura de escolas “públicas”, e a produção e disseminação de textos literários em livros.

Nesses tempos de intensas mudanças sistêmicas nas lógicas de poder, como apresentamos, Carlos Magno passou de rei a imperador de grande parte da Europa Ocidental (estamos nos deslocando para o início do século IX). Com menos força política, ainda que tenha recuperado a centralização do poder desestabilizada pelos jogos políticos dos francos, dentro de seu programa cultural, ele via uma forma de restabelecer uma força aristocrática que se perdera com a posse de cargos por outros povos bárbaros. A partir da literatura, ele buscava criar, em *Aix-la-Chapelle*⁴⁸, um protótipo de corte europeia (Hauser, 1972, p. 220-223).

Seu plano era utilizar da literatura romana para acessar os registros formais do latim. Para ele, através da cultura escrita, era possível atingir os ideais da sociedade do

⁴⁶ Apesar de apresentarmos o renascimento após fechar o parágrafo anterior com o iluminismo, entendemos que o primeiro é um movimento anterior ao segundo.

⁴⁷ Este é um outro dado importante para o que virá com o horror gótico. Hauser (1972) apresenta isso na página 220 de seu livro.

⁴⁸ Esse é o nome francês da cidade, por aqui a chamamos de “Aquisgrana”.

Império Romano. Os textos antigos tinham, para o imperador, tanto valor histórico que, conta Hauser (1972), ele havia até mesmo feito o trabalho de coleta e registro de poemas épicos bárbaros, em uma época em que se dava muito mais valor aos poemas clássicos e eruditos, para verificar o que era escrito até nas formas mais “populares” e assim conseguir recuperar o fazer cultural perdido. No entanto, essa coleção de poemas bárbaros acabou se perdendo, sendo esse esforço entendido como “vão” no tempo presente. Mas, temos nisso indício do reconhecimento de certo valor da cultura escrita, independentemente de sua gênese, algo que nos é muito caro nesta dissertação.

Contudo, até mesmo monges estavam fazendo esse trabalho de registro, os “adequando” ao ideário cristão. Era esse o preço para não desaparecerem da história, uma inserção de valores cristãos em textos pagãos, o apagamento de informações culturais “indesejadas”, mas estruturas textuais preservadas.

Então ainda restam alguns registros dessa literatura indesejável, os quais podemos acessar, e elucubrar seus elementos transformados em uma forma “original”⁴⁹. Hauser (1972) aponta que, provavelmente, antes da poesia épica virar os épicos de cavalaria da corte, sua forma, ainda um tanto original, partilhou espaço com a literatura monástica em sua circulação. Consta no texto do autor que, talvez, a poesia épica tenha sido mais bem sucedida que a poesia “puramente literária”⁵⁰ do clérigo, mesmo tendo enfrentado a resistência da aristocracia rural, pois era consumida por uma massa muito maior de pessoas, as quais formavam as classes mais baixas de todo esse sistema. E isso aconteceu apesar desse apelo, dos épicos de cavalaria da corte, terem sido desenvolvidos de forma posterior para as classes mais baixas, pois o fazer poético “popular”, antes dessa mudança de consumo posterior, era muito mais ritualístico: eram canções de trabalho, líricas sociais, canções de baile, músicas fúnebres, encantações mágicas *etc.* (Hauser, 1972, p. 227-228).

E os responsáveis por entoar essas canções que narravam atos heroicos mudaram bastante com os anos. De guerreiros que transmitiam as histórias que eram passadas para ele, ou protagonizadas pelo mesmo em suas batalhas, essas narrativas passaram para cargos cada vez mais especializados e que, em dados locais, até mesmo levantavam questões quanto à autoria dessas histórias, até chegar ao século VIII, quando isso se tornou um cargo na corte inglesa.

⁴⁹ A existência desses textos será essencial para um tipo literário que não será considerado “Literatura”. O abordaremos nas páginas a seguir, quando introduzirmos os *menestréis*.

⁵⁰ É uma expressão usada por Hauser. Talvez tenha a ver com algo relacionado a um texto bastante lírico, pouco preocupado em uma narrativa.

Entre o século VIII e IX, no entanto, essa nova classe sofreu uma queda acentuada. O fazer do cantor de corte começa a ser executado por cantores ambulantes, ainda cortesãos, que logo decaem para os menestréis medievais. No entanto, as canções se mantêm circulando. No início elas se localizam dentro de uma cultura aristocrática militar, porém elas acabam por se espalhar para um público universal nas rotas de comércio como parte do entretenimento da época.

Estamos tratando do que veio a se tornar material para a perspectiva romântica e vendo as mudanças de atribuição de valor para determinados tipos de práticas literárias, levando em conta quem são seus produtores. Em termos de gêneros literários privilegiados e gêneros desprestigiados, esses são dados valiosos para nossa discussão nesta dissertação. Parece-nos que, em termos de detenção de poder, aquilo que é considerado de maior valor sempre tende a sofrer mudanças quando quem o produz deixa de ser das elites sociais. Quando não é possível que a elite detenha as técnicas, no caso, a propriedade das histórias e suas técnicas de inscrição oral, ela desdenha dos produtores e das formas como eles se apropriam das técnicas para apresentar o que antes era exclusividade de seus domínios a um público popular. O cantor da corte se torna o menestrel das ruas, histórias valorosas se tornam meros espetáculos aos olhos letrados e dominadores da “cultura”, surge o que é denominado de “popular” no entretenimento.

As *sagas épicas* (Hauser, 1972, p. 232) eram essas narrativas que começaram a ser consideradas como uma técnica histórica e coletiva de eternizar a memória, não só de uma classe militar, mas dos eventos que influenciavam a vida coletiva, na forma de poesia. E não eram consideradas literárias, pois não teriam em sua constituição uma “edição” feita por um poeta, elas não eram “trabalhadas” ao ver daquela sociedade. A classe dos menestréis tinha as sagas como “rascunhos orais” reeditáveis⁵¹, assim, entendia-se que, nesse caso, nasciam poemas sempre inacabados em constante possibilidade de transformação, portanto, constituindo uma criação coletiva, o que, para a aristocracia, se apresentava como motivo para não se levar em conta sua autoria e seu valor literário:

A saga, que não é literária nem artística, é feita de nada, de motivos desconexos e esporádicos, abrupta, incoerente ao narrar episódios de unidade histórica e curta no desenvolvimento de lendas locais. São estas as pedras que o povo comum contribuiu, mas que nada contém

⁵¹ Estariam aí as ancestrais das “escritas na intempérie” de Mora (2021)? O autor aponta que o fazer literário digital está sujeito a apropriações técnicas do meio digital para sua inscrição, ocasionando em um tipo de texto de classificação fluída, que questiona as balizas do “conhecido” ou “pleno”.

daquilo que caracteriza um poema heroico e épico (Hauser, 1972, p. 232).

É-nos interessante esse dado, pois essa, “não literária” e “não artística” forma de poesia recebe um nome que retorna à ilha de Scandza e demais povos nórdicos, as *sagas*. Sendo um gênero bárbaro, ligado a um dos lugares de possível surgimento dos povos góticos, temos aqui um pouco do que retorna quando um texto literário é designado como uma “história gótica” mais para frente, no decorrer das insurgências literárias do século XVIII. Como mostraremos no tópico a seguir, Horace Walpole (1754) produz seu primeiro livro através de uma técnica que não era vista como “elevada” pela vertente de críticos franceses ligados a Voltaire, por exemplo. Estamos, novamente, nas questões de circulação de gêneros literários, consideramos como Literatura ou não, como possuidores de valor simbólico ou não.

A forma como o gênero das sagas épicas é rechaçado pelos estudiosos franceses, é-nos especialmente interessante. A problemática da origem das *chansons de geste* traz desde a afirmação de que não havia poesia épica na França até o século X — por Joseph Bédier —, e chega à Gaston Paris que, para negar a existência de uma tradição oral popular⁵², aceita que há uma conexão entre os poemas épicos e os fatos históricos (teorizada por Wolf-Lachmann). Dessa forma, podemos inferir que as sagas são de um gênero que não pode ser tradicional, mas, se forem, devem ser tidas assim a partir de um ponto que as garanta alguma filiação com a gestão de memória histórica, algum estado de valor cultural. Em termos midiológicos, essas MO *precisam* passar pelo crivo de uma OM, precisam estar filiadas a uma concepção institucional.

Assim, o principal argumento de Bédier, segundo Hauser (1972), é que, na verdade, não era a população que se apropriava dessas histórias, mas sim os menestrelis que eram “porta-vozes” dos monges, recitando essas histórias nas portas de mosteiros e levando a todos os lugares como propaganda clerical através das rotas de peregrinos. Mais uma vez, trazendo a narrativização de que o povo não tem direito nem os meios “necessários” para gerir a própria história, sendo manipulados via agentes de maior conhecimento reconhecidos pela sua institucionalização.

⁵² Algo relacionado à negação da Memória a classes que não “nobres” e que reverberam até a atualidade em discursos sobre produções literárias de minorias sociais, como pode acontecer com “Torto Arado” (2019), de Itamar Vieira Junior, por exemplo — o que pode ser visto através da crítica de Paulo Roberto Pires para o portal Uol em “Os ardis da unanimidade” (2021). Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/colunas/critica-cultural/os-ardis-da-unanimidade>. Acesso em: 17 jan 2024.

Os menestréis, também tidos como jograis e *scoop* [“menestrel”, em italiano], eram artistas muito especializados, constituíam-se de musicistas a dramaturgos, eles eram os “homens dos sete ofícios”, mas também eram *déclassé*, assim como os “vagabundos”, as prostitutas, os clérigos apóstatas, os “estudantes escorraçados”, os charlatães e os “pedintes”. Como narradores, são eles que cantam e contam: a canção de baile e a canção satírica, as, então, histórias de fadas, as histórias cômicas, a lenda dos santos e a épica heroica (Hauser, 1972, p. 234-235).

Os menestréis são atores literários (Bourdieu, 2018)⁵³, e nos parece essencial seu destaque como os atores por trás das sagas épicas, em contrapartida do povo ou dos historiógrafos. Na verdade, até pode ser que na França as sagas não tenham se desenvolvido como na Inglaterra, e que, por isso, utilizar o termo “saga” já não caiba nesses desenvolvimentos, mas os menestréis, como atores ativos nessa transmissão, são apontados por Hauser (1972) como transformadores de como as narrativas épicas eram passadas, de tom triste e solene como eram contadas nas cortes, elas passam a se tornar espetáculos, aos épicos são adicionados “as grandes tiradas, os epigramas vivos. [A saga] Comparada com os monumentos da mais velha poesia heróica, a *Chanson de Roland* revela esse gosto popular pela sátira” (Hauser, 1972, p. 235).

Com o tempo, os épicos deixam de ser entretenimento e se tornam espetáculo. Um espetáculo que, de um lado é conectado a uma tradição bárbara de transmitir narrativas, e por outro é fruto do trabalho “editorial” de uma classe indesejada e produtora de arte, que se baseia na produção de conhecimento e de um tipo de “cultura” que não é de livre acesso, mas que os menestréis transformam para ser acessíveis, supostamente, tornando-as propaganda de um centro de poder cultural.

O salto de entretenimento para espetáculo nos é muito importante. Enquanto o entretenimento se apresenta como uma forma de sair do ordinário para uma fruição que não se sabe ao certo o que será; o espetáculo fornece promessas e recompensas do que será visto, passa-se a criar balizas cada vez mais estereotípicas que tiram a perspectiva de encontro com algo diferente, cria-se a necessidade de um “mesmo” que precisa ser assimilado da forma mais fácil o possível para que a história seja “devidamente” aproveitada e receba a atenção desejada. Uma generalização instrumentalizadora da *partilha do sensível* (Rancière, 2009) – o “sensível” caracteriza-se pelo conjunto de

⁵³ Desenvolveremos isso mais adiante, em “3. Morfologia dos ermos”, página 224. Os atores em um campo são os indivíduos que, organizados por agentes – representantes das balizas que regem os funcionamentos do campo –, executam determinadas tarefas que produzem os valores desejáveis, administrando os regimes gerados pelas técnicas específicas.

elementos culturais os quais toda uma comunidade consegue compartilhar entre si, narrativas, valores morais e posicionamentos baseados em uma historicidade compartilhada⁵⁴ – para fins que não a transmissão de sentidos em seu estado mais *erótico* (Han, 2012)⁵⁵.

Assim, o espetáculo “corrompe” a ideia do que, de fato, entretém, apresentando possibilidades infinitas ao imaginário comum, a partir de um condicionamento do pensamento a uma unicidade recorrente, exclusiva e limitada em “fórmulas” narrativas. Contudo, em termos de transmissão de valores, essas técnicas são importantes para facilitar o entendimento e o acesso às informações passadas. Essa simplificação, portanto, não seria da parte da produção — porque, para ser replicada, é preciso dominar essa técnica —, mas sim da recepção⁵⁶ que exigiria um tipo único de narrativa, participando, assim, do juízo do que seria digno de ser eternizado e o que deveria ser esquecido. O problema não é a generalização, mas o condicionamento a *tropos* que correm o risco de condenar uma narrativa ao esquecimento ou à canonização, não pelo que está sendo dito, mas pela expectativa desequilibrada do que *deve* estar presente.

O que entendemos dessas passagens de Hauser (1972) é que, aos poucos, são postas em jogo as bases do que vai se tornar um tipo específico de narrativa literária marginalizada e o que passa a ser entendido como simples “entretenimento”⁵⁷ em contrapartida a uma “Literatura”. Mas havia outras técnicas sendo desenvolvidas para além das unicamente literárias.

Por mais que os menestréis, supostamente, trabalhassem para os mosteiros, precisamos ressaltar que os monges se dedicavam a diferentes atividades técnicas e artísticas nesse período também, principalmente, porque uma delas, em especial, é bastante cara ao gótico na literatura: nos mosteiros, era de interesse, além da escritura e ilustração de livros, a arquitetura, a escultura e a pintura, a fundição, a fabricação de

⁵⁴ No caso desta pesquisa, o sensível pode ser tomado como o interdiscurso. Ou seja, o campo de tensões e disputa dos sentidos, ou seja, as ideias que devem permanecer dentro das formas desejáveis de dizê-las, ou, como mostramos nesta pesquisa, tendo em vista, a editora e seus produtos, a forma desejável de por em circulação as materialidades que convêm ao seu posicionamento como editora de horror. Apresentamos esta questão na página 36 desta dissertação.

⁵⁵ Em “A agonia do Eros” (2012), Byung-Chul Han discorre sobre como a atual disposição dos modos de viver tem cada vez mais encerrado uma abertura ao desconhecido por parte dos indivíduos, ou seja, a interpelação dos meios de socialização por uma lógica capitalista de produção-consumo tem cada vez mais impedido uma consciência que não a individualista, que impede uma abertura *erótica* para a vida.

⁵⁶ Nossa crítica se distancia da atribuição de valor elitista dessa popularização, ao refletirmos sobre as implicações que a reprodução de um gênero único pode ocasionar ao condicionar a recepção a apenas sua assimilação.

⁵⁷ Em aspas, porque não tem a ver com a distinção que fizemos de entretenimento e espetáculo, mas sim com a categorização usada no tempo presente, por exemplo, pelo Prêmio Jabuti.

vidros e fabricação de cerâmicas, além do trabalho de ourives e com esmaltagem, eram realizados outros tipos de produção como a tecelagem e as técnicas de encadernação. Dentre essas atividades, no momento, nos interessa a arquitetura.

E aqui há uma conexão com as questões de autoria da poesia épica que citamos na nota de rodapé 53 — página 53. Na arquitetura, não era importante designar uma obra como de autoria de um autor ou outro, em partes porque as obras das catedrais eram específicas demais para ser interessantes aos seus administradores monásticos (Hauser, 1972, p. 244); a não ser que fosse para destacar a obra de um monge, mais precisamente a obra de um monge daquele monastério, como forma de produzir certo valor. Contudo:

é um exagero romântico falar de anonimato fundamental na arte medieval. Na pintura de miniaturas há inúmeros exemplos de trabalhos assinados e em todas as épocas da sua evolução. Em relação com os monumentos arquitetônicos da Idade Média, apesar do grande número de obras destruídas e de documentos desaparecidos, foi possível estabelecer os nomes de vinte e cinco mil artistas. Não se deve esquecer, no entanto, de que muitas vezes onde, na arte medieval, o predicado *fecit* se acrescenta a um nome numa inscrição é a pessoa que encomendou o trabalho que é citada, e não o artista que realizou a obra, e que bispos, abades e outros senhores do alto clero a quem, desta maneira, são atribuídos os trabalhos não passavam, na maior parte das vezes, de “presidentes das comissões de construção” e não eram nem arquitetos, nem supervisores das tarefas de edificação (Hauser, 1972, p. 246).

Assim, temos indício de que a atribuição de autoria naquela época tinha uma função diferente da que temos hoje. E essa informação será importante no decorrer desta dissertação. Estamos desenhando aqui as condições de produção para o surgimento de uma estética gótica que reverbera em produções culturais e artísticas até a atualidade e que, como condição de produção, extravasam as insurgências apenas desse tipo estético. Estamos mostrando o que virá a compor o sistema de produções culturais tal como ele tem se estabelecido – daí os discursos constituintes e sua existência “paradoxal”. Mas ainda não estamos falando de construções góticas, e antes delas existia o estilo românico de arquitetura.

Condicionada ao costume da Roma Antiga em que os cargos do alto sacerdócio eram atribuídos aos membros da aristocracia, a arte românica, produzida principalmente na forma da arquitetura monástica, também era parte de um fazer artístico mobilizado pelas altas classes sociais. Tratamos aqui da estabilização do sistema feudal a partir do

século IX, ou seja, um sistema cujo poder político se concentra dentro da autarquia dos feudos, ainda que o Estado ordene essa distribuição ao conceder terras.

De certa forma, “o rei reina, mas não governa”⁵⁸, e esse reinado é focado na proteção do território contra povos como os árabes. Nesse sentido, essa proteção é centralizada na criação e manutenção da Cavalaria. Com a autarquia, as trocas comerciais deixam de ser mobilizadas: o que se produz dentro de um feudo é distribuído entre servos, vassalos e suseranos de forma que a concentração dos produtos é feita de forma crescente e respectiva aos cargos enumerados (Hauser, 1972, p. 249-252).

Não havendo necessidade de se produzir excedentes para a comercialização, também se deixa de desenvolver mais as técnicas de produção. Eventualmente, a produção artística também se estagna. Assim, um sistema de produção estacionária logo reverbera para uma cultura estacionária, o que reflete no entendimento de que não é possível ocorrer nesse sistema a mudança de classes, independentemente da localização.

Na Igreja, por exemplo, alguém de baixa classe terá um baixo cargo na instituição, o mesmo com a Cavalaria. E, sendo uma sociedade mantida sob a égide da detenção de conhecimento pela Igreja, que molda até mesmo documentos históricos de narrativas mitológicas para não conflitar com sua doutrina, essa determinação das classes é feita no nascimento, que, por sua vez, é determinado pelo poder máximo da fé, mesmo que se possa ter tido alguma exceção, essa é a regra desse sistema, tudo é determinado pelo *divino*:

Qualquer tentativa para ultrapassar as fronteiras entre as classes equivalia à rebelião do homem contra a vontade divina. Num sistema de sociedade tão inflexível e imóvel a ideia de competição intelectual e a ambição para desenvolver e afirmar a individualidade pessoal própria já não podiam vir à superfície, como não podia o princípio da competição comercial numa economia sem mercados, sem recompensa pela produção sobrando e sem previsões de lucro. Em conformidade com o espírito não dinâmico da economia e com a estrutura estática da sociedade, reina um conservantismo rígido, imóvel e duro, nas ciências, na arte e na literatura da época. A mesma inflexibilidade que liga a economia e a própria sociedade à tradição retarda, igualmente, o desenvolvimento do novo pensamento na ciência e no ensino e impede o aparecimento de novos modos de experiência da arte (Hauser, 1972, p. 254).

⁵⁸ Lembrando que esta máxima é relativa às formas de monarquia representativa, como a inglesa. A usamos de modo, aparentemente, anacrônico para exemplificar esse funcionamento.

Sob a sombra desse poder autoritário que domina os meios de produção e circulação cultural, a arquitetura românica é símbolo da consolidação do poder ideológico da Igreja na Idade Média — entre o final do século X e início do século XI.

Como apresenta Hauser (1972), as igrejas românicas eram construções geométricas, de dimensões desproporcionais aos pequenos centros urbanos que as rodeavam, “tão grandes, tão sólidas e tão maciças como as fortalezas e os castelos da época” (p. 258), eram construções arcaicas em suas formas, o que influenciava em sua resistência às investidas Árabes ao Mediterrâneo por meio do seu simbolismo inflexível.

O autor ainda aponta que a arte românica parece ser mais “dura e primitiva” do que a bizantina e a desenvolvida na época carolíngia: “Por outras palavras: a criação de arte não é já assunto para o gosto refinado e inconstante da corte nem para a inquietação intelectual das cidades” (p. 259). Para Hauser (1972), já não se trata mais de uma cultura de linguagem imitativa, remontando aos pseudogóticos e romanos, mas da linguagem de uma “renovação religiosa”, ou seja, a arte românica passa a representar uma mudança na forma de se existir, regida pela apropriação, levada a cabo pela Igreja, do poder da época (p. 258-259), em um movimento não de abertura para as possibilidades, mas de retorno à doutrina e à rigidez do dogma.

E sobre as obras românicas e seus detalhes, o autor afirma:

As obras de esculturas das igrejas românicas são pilares e colunas integrados na planta arquitetônica. Não somente os animais e a folhagem, mas também as figuras humanas têm função ornamental no conjunto total da igreja. De acordo com o espaço a preencher, são curvadas e torcidas, esticadas ou reduzidas no seu tamanho (Hauser, 1972, p. 260).

Ao chegar na segunda metade do século XI, no entanto, é presenciada uma revivificação da vida urbana, que passa a aumentar, principalmente, com o ressurgimento de uma cultura mercantil junto da reestruturação de escolas, da empreitada da primeira cruzada e da instituição dos estados normandos.

Nessa insurgência de movimentação no bucolismo imposto pelo sistema dos últimos séculos, Hauser (1972) aponta que surgem as “protoformas” da arquitetura gótica (p. 261). Aos poucos uma tentativa de manutenção de ideais clássicos quanto à proporcionalidade dos corpos, limitados pela sua definição biológica, se dissolve na tentativa de representação da movimentação que começa a crescer no dia a dia da sociedade:

O que compreendemos por arte medieval e cristã realiza-se agora plenamente pela primeira vez, e o significado transcendente dos quadros e das esculturas revela-se completamente. Certos fenômenos, tais como excessivos alongamentos e gestos convulsivos das figuras, já não se podem explicar em bases racionais, em contraste com as proporções tão naturais da primitiva arte cristã, que decorre com uma certa lógica da hierarquia das figuras representadas ... A ligação ao transcendente é agora tão predominante que as formas individuais já não têm qualquer valor por si próprias; são puros símbolos ou sinais e não expressam o mundo transcendente apenas em meros termos negativos ... descrevem o irracional e o supra real de um modo totalmente positivo e direto. Se se comparam as figuras sem corpo e esteticamente convulsionadas desta arte com as figuras robustas e elegantes da arte clássica ... Comparada com a arte da antiguidade clássica, que é restrita ao fisicamente belo e que evita, em geral, todas as referências às características psicológicas e intelectuais, o estilo românico aparece como uma arte apenas interessada na expressão do que é espiritual, cujas leis não estão conformes com a lógica da experiência sensorial, mas com a de uma visão mais profunda (Hauser, 1972, p. 264-265).

A arte românica se divide em representações pictóricas (Figura 5) referentes às passagens bíblicas, enquanto as esculturas, principalmente as que compõem os tímpanos das igrejas românicas, são voltadas a representações do “Juízo Final”, tendendo para a salvação ou condenação da humanidade: “Para intimidar o espírito dos homens não podia a arte ter encontrado método mais eficiente do que esta representação das penas eternas e da eterna bem-aventurança” (Hauser, 1972, p. 265).

FIGURA 5 – EXEMPLOS DE ARTE ROMÂNICA



Fonte: Elaboração própria feita a partir de fotografia disponível no *site World Monuments Fund* [Fundação Monumentos Mundiais] (à esquerda)⁵⁹, imagem na página *Art Studio* (ao centro)⁶⁰ e imagem da página da Academia Luso Italiana (à direita)⁶¹.

⁵⁹ Essa fotografia é parte de um conjunto chamado *Cloister of St. Trophime* [Claustro de Santa Trophime] (Disponível em: <https://www.wmf.org/project/cloister-st-trophime>. Acesso em: 25/08/2024).

⁶⁰ Trata-se de uma pintura que fica dentro da igreja do Castelo de Santa Maria de Besora, em Barcelona. Na página em questão, ela ilustra a arte românica (Disponível em: <https://www.chinitarte.net/histo/histo5.html>. Acesso em: 25/08/2024).

Na imagem, à esquerda, uma fotografia do Claustro de Santa Trophime, na França, uma construção românica voltada a comportar monges e freiras; ao centro, uma pintura representando, em estilo românico, a figura de Jesus Cristo e os doze apóstolos, no Castelo de Santa Maria de Besora, em Barcelona; e uma iluminura, à direita, que representa os santos da Igreja em uma página de livro.

Outro tema é a “Paixão de Cristo”, passagem que termina com a morte da figura religiosa na cruz, ainda que sua representação evite mostrar sua nudez neste momento. Nem mesmo a figura da “Virgem Maria” é mostrada em seu caráter mais humanizado, aos pés da cruz — conforme foi amplamente difundido pelo estilo gótico —, pelo contrário, ela é representada em meio aos céus durante sua assunção⁶².

Quanto às representações de outra ordem que não as que se destinam à Igreja, na arte secular⁶³ deste período, Hauser (1972) aponta a existência de uma obra que se mostra essencial para entender essa prática, ainda que tenha sido destinada a uma igreja: a tapeçaria de Bayeux, uma peça de grandes dimensões, que representa um poema épico:

FIGURA 6 – A TAPEÇARIA DE BAYEUX



Fonte: Elaboração própria feita a partir de imagens disponíveis na página Bordadologia. Disponível em: <https://bordadologia.wordpress.com/2014/10/16/historia-e-pesquisa-voce-conhece-a-tapeçaria-bayeux/>. Acesso em: 25/08/2024.

⁶¹ A imagem ilustra o que seriam as iluminuras medievais, como representações, principalmente, da vida dos santos (Disponível em: <https://citaliarestauro.com/o-que-sao-iluminuras/>. Acesso em: 25/08/2024).

⁶² Esse momento, na mitologia cristã, refere-se à elevação da Virgem Maria aos céus sem precisar “descarnar”.

⁶³ Forma de arte diferente da eclesiástica, pois encomendada e feita por atores externos à Igreja e movida por representações externas às dela também.

Essa tapeçaria foi encomendada pelo bispo Odo de Bayeux e representa a conquista da Inglaterra pelos normandos. Ela se mostra um objeto muito interessante ao revelar uma estrutura que se separa em episódios, se atém a pormenores que tentam reproduzir certo realismo às imagens e, também, por ser uma peça que antecipa, ainda de que de maneira bastante bruta, uma composição cíclica que só vai ser melhor desenvolvida no período gótico. Outro fator impressionante é a sua extensão.

Essas características mostram como essa tapeçaria foi feita em uma oficina, ainda que conte a lenda que ela foi bordada pela rainha Matilde, o que seria um feito impossível, como Hauser (1972) aponta: “claramente o trabalho foi feito por artistas experimentados e profissionalmente treinados” (p. 267), uma vez que seria um trabalho hercúleo, caso fosse feito por apenas uma pessoa. As técnicas empregadas em sua materialização revelam-se bastante complicadas. E ressaltamos essa obra, pois era formada por textualizações pictóricas sequenciais, ela já apresentava técnicas de inscrição do que séculos depois vieram a ser as HQs, gênero em que a constância da percepção de um movimento, a sequência, é seu traço distintivo⁶⁴.

Além dessas representações que se situam na chamada arte secular, é possível verificar nesse período como a técnica pictórica já não estava satisfazendo as possibilidades que os artistas empregavam para produzir suas obras, e isso se dá em tipos de produções que se situam entre a arte eclesiástica e a arte secular, elas são: (i) os retratos românicos que representam manuscritos; (ii) as artes sepulcrais — inscrições consagradas —; e (iii) os autorretratos de escritores e pintores, uma forma menos sacralizada de inscrição. Todas essas três eram artes pictóricas que não eram tão realistas por uma limitação técnica, mas se dispunham a extravasar essa limitação. Assim, essa forma de arte se torna especialmente paradoxal — entre o secular e o sagrado — ao representar na arte tumular românica a pessoa do morto. Algo, antes, impensável, principalmente por conta da individualização que isso representava, e que naquele sistema de classes era inconcebível, uma vez que não haviam indivíduos, mas classes (Hauser, 1972, p. 267-268): monges, nobres e camponeses. Outro fator era ela, também, destacar algo relegado à paratopia⁶⁵ do sepultamento, por dar destaque ao

⁶⁴ E que, traçando uma linha de “regressão histórica”, voltaria das produções pseudogóticas até o Antigo Egito e pinturas rupestres, como é hipotetizado por alguns pesquisadores desse gênero discursivo.

⁶⁵ Ver sobre a *paratopia criadora* (Maingueneau, 2018), na página 25, desta dissertação. No caso do sepultamento como paratópico, seria esse processo em que estão deslocados o sujeito centro dos ritos de despedida fúnebres e o cadáver contido no caixão.

espaço heterotópico do cemitério, um tabu. Elementos esses que serão o motor narrativo para a proposta de Horace Walpole para um “romance gótico”.

Essa estabilidade de estratificação social começa a se abalar com o aumento dos centros urbanos. A partir de um deslocamento da centralidade dos mosteiros como locais de repouso nas rotas de viagem, volta-se a buscar hospedagem nos centros urbanos e, assim, a acumular um número cada vez maior de comerciantes no mesmo espaço, isso, assomado a um aumento da manufatura — atividade que antes era praticada de acordo com a escassez de produção nos feudos — e ao aumento de meios monetários, fez com que as cidades ressurgissem como eram as cidades da antiguidade clássica: “Mais uma vez, o centro de gravidade da vida social se desloca do campo para a cidade; uma vez mais a cidade é a força e o estímulo e o nó de todas as comunicações” (Hauser, 1972, p. 270). E o que era o “bloco” de poder da Igreja, formalizado pelas estruturas românicas, passa a ficar cada vez mais harmoniosa com o aumento da malha urbana ao seu redor.

Dessa nova urbanização, destacam-se dois atores que já tinham existência prévia a esse acontecimento, os artífices e os mercadores. Ambos tiveram esse protagonismo exacerbado a partir do século XII, constituindo o que Hauser (1972) aponta como uma “economia urbana”⁶⁶, um modelo que ainda dispensa o papel de atores intermediários entre a produção e a mercantilização de bens, ou seja, o produtor ainda estava em contato constante com o consumidor dos bens produzidos.

A partir dessa nova relação, somados à descentralização dos mosteiros, inclusive na produção artística, os novos artistas passam a poder constituir suas próprias relações de trabalho e seu próprio pertencimento. Mas esse destacamento do artífice, passando ele a ser quase que um *agente* (Bourdieu, 2018)⁶⁷ de seu tipo de produção, fez-se a necessidade de alguém que destinasse seu produto a um consumidor, haja vista que sua produção não era feita necessariamente sob encomenda como nos mosteiros, assim, os mercadores passaram a exercer esse papel de oferecimento de bens a partir da criação de uma valorização que culminasse em sua aquisição, assim atuando na formação de uma demanda. Instituinto um sistema de comercialização.

Na contiguidade desses dois protagonistas comerciais, urge a necessidade de uniformizar as grandezas para a troca de produtos por um valor, e o caráter ambulante é importante também. Assim, as moedas, que até então ficavam na posse da Igreja e eram

⁶⁶ Termo advindo da “teoria dos graus econômicos” de Karl Buecher.

⁶⁷ Apesar de já termos o apresentado, quando temos uma definição em poucas palavras sobre os atores (página 54, nota de rodapé 54), retomaremos esse termo em “3. Morfologia dos ermos”, página 224.

administradas pelos mosteiros via empréstimo com juros, deixam de ser um capital inerte. O dinheiro passa a centralizar toda uma rede de provisão de produtos, ferramentas e centros das práticas de estocagem, além de configurar uma fonte de crédito, ativando as relações bancárias. O capital passa a se transformar em uma propriedade (Hauser, 1972, p. 272), estabelece-se nessa lógica de mercado o valor pecuniário.

A possibilidade do acúmulo de capital, por sua vez, choca-se com o sistema feudal, uma vez que as classes passam a ser desafiadas pela possibilidade de acúmulo de poder via dinheiro, para além de uma herança simbólica. A competição que passa a reverberar não é a de senhores feudais pelo controle de terras, mas de indivíduos pelo maior acúmulo de moedas o possível. Diante disso, os senhores feudais passam a arrendar suas terras restantes, vender a alforria de seus servos e, por fim, abrir mão de seus territórios para compradores de um novo grupo social tipicamente urbano e que exerciam seu poder não pelo nome, mas pelo dinheiro, nascem, na hierarquia social medieval, os burgueses (Hauser, 1972, p. 274-275).

O poder simbólico das terras nesse período é algo importante na constituição dessa classe como de atores para as transformações que estão acontecendo. Por isso eles precisam adquirir parte daquilo que torna a nobreza nobre, uma vez que a hereditariedade ainda é um empecilho. Mesmo assim, pela sua relação com as terras se tornar o que era, séculos atrás, a relação da aristocracia, ou seja, algo inconstante, só que agora dependente do acúmulo de riquezas, os burgueses configuram, em termos de “valor social”, um tipo visto com maus olhos pela sociedade: têm poder equiparável ao dos nobres, mas precisam negociar seu acesso ao que é natural à aristocracia, sob o risco de perder esse poder para os donos originais ou outros de sua classe, e esbanjam da posse de terras sem necessariamente cultivá-la, algo que é essencial como valor moral para a época (Hauser, 1972, p. 275).

Com a possibilidade dos antigos servos de serem donos de pequenas propriedades, senão cidadãos, e com essas possibilidades sendo seguidas pela independência da forma como eles poderiam despendar os frutos de seu trabalho convertidos em capital monetário, eles passam a ter uma nova perspectiva de si a partir do que eles podem consumir e, simultaneamente, produzir:

Os efeitos culturais de todas estas condições são incalculáveis, se bem que a influência direta do novo elemento burguês sobre a cultura da época se exerça de forma gradual, e não simultaneamente em todos os

campos, por exemplo, o *fabliau*, a poesia era ainda dirigida exclusivamente às classes superiores. Havia muitos poetas de origem burguesa em várias cortes, mas eram geralmente os porta-vozes e expoentes do gosto aristocrático. Como cliente de obras de arte visual, o burguês quase não conta; mas a produção de tais obras está agora quase exclusivamente nas mãos de artistas e de artesãos burgueses, enquanto que, através das corporações das cidades, o burguês, como “público”, já exerce uma influência importante sobre a arte, especialmente sobre a forma de construção das igrejas e monumentos citadinos (Hauser, 1972, p. 276-277).

É na incorporação dos elementos antes pertencentes à égide da Igreja na produção artística burguesa que reside a principal característica do estilo gótico. Sendo as cidades, e não os mosteiros, os postos de parada das rotas de comércio, elas também acumulam o principal centro de contato do mundo medieval. Assim, o fazer burguês passa a ganhar mundo através da reverberação de suas práticas pelos comerciantes, constituindo um sistema que cada vez mais ganha força nas práticas ordinárias.

Desse modo, o que veio a ser o estilo conhecido como “gótico” remonta movimentos culturais que se estenderam por séculos, sendo constituído pela dicotomia entre o fazer pagão e a representação do que é hegemônico. Essa dessacralização resultou em algo rechaçado pelo Renascimento, uma vez que a “falta de propósito estético”, pseudogótico e rústico — bárbaro —, passa a constituir a “tão elevada” prática escultural, herdada da Antiguidade Clássica, que se reproduzia dentro de um território que era, antes de tudo, sagrado:

A arte já não é uma linguagem particular de uma tênue camada de iniciados, mas um modo de expressão que é compreendido quase universalmente. O próprio cristianismo já não é uma religião do clero, mas transforma-se, cada vez mais decididamente, em religião de massas. O seu conteúdo moral acentua-se à custa do ritual e do dogma; é, por assim dizer, humanizado e emocionalizado. A nova tolerância dos “nobres pagãos” — um dos poucos e indubitáveis resultados das cruzadas — exprime o novo sentimento religioso, mais livre e mais íntimo, o qual constitui característica essencial da época. O misticismo, as ordens mendicantes e as heresias do século XII são sintomas da mesma tendência (Hauser, 1972, p. 278).

As rotas comerciais passaram a servir como meio de contato entre grupos sociais de regiões cada vez mais distantes. Logo menos, essa abertura — em muito tributária das investidas dos cavaleiros — traz a presença de povos internacionais para dentro da Europa Medieval. Saber diferentes línguas vivas torna o saber latim obsoleto.

Para o comércio era preciso saber ler, escrever e contar, coisas que não eram o foco da educação clerical, mais voltada à gramática e à retórica. Isso fez com que as

escolas laicas ressurgissem mais uma vez, estando presentes em cada uma das principais cidades europeias. Essa possibilidade de movimentação, inclusive, de saberes, produziu classes que passaram a se caracterizar pela possibilidade de deslocamento, não por ameaça de perder suas condições de donas de terras como o era no início dos reinos germânicos⁶⁸, mas pela iminência de conseguir mais conexões (Hauser, 1972, p. 278-279):

os cavaleiros empreendem cruzadas, peregrinações de fé; os mercadores jornadeiam de cidade para cidade; os camponeses deixam as suas terras; os artistas e artesãos erram de um lado para o outro; os professores e estudantes de Universidade para Universidade — e entre os escolares errantes sente-se alguma coisa do romantismo do mendigo (p. 279).

A partir do século XIII, no entanto, algumas características do que se convencionou pensar da Idade Média foram estabelecidas e essa figura é representada pelo nobre cavaleiro de armadura — em seu cavalo⁶⁹. Toma-se, a partir da perspectiva dos novos cavaleiros, que o pertencimento à nobreza se segue de uma constante disputa para manter o caráter intacto diante de provações morais. Ser nobre torna-se correlato de um código estrito de conduta, de uma defesa constante da honra. A cristalização de uma “nobreza de caráter” que se sobressai a uma “nobreza de nascerça” passa a impregnar nas práticas sociais, a partir da aproximação que as cruzadas promoveram entre a Igreja e as forças militares.

Por parte da Igreja, a tomada dos meios técnicos de produção artística pela burguesia não iniciada nos ritos clericais e pela nobreza pagã significava, cada vez mais, perda de poder. A partir da espetacularização menestrel das histórias épicas, figurada, principalmente, a partir da literatura latina medieval, assume-se uma postura nobre:

Primeiro, na magnanimidade para com o vencido, na proteção dos fracos, no respeito para com as mulheres, na cortesia e galantaria; depois, nas qualidades que ainda caracterizam o moderno cavaleiro, tais como generosidade, indiferença relativa ante as possibilidades de lucro, probidade e honestidade a todo custo. Sem dúvida que a moral cavaleiresca não deixou de ser influenciada pelo burguês emancipado, mas a cultura destas nobres virtudes pô-lo em conflito íntimo com o espírito comercial da burguesia (Hauser, 1972, p. 285).

⁶⁸ Página 48 desta dissertação.

⁶⁹ De preferência, branco, se formos remontar o estereótipo do cavaleiro de armadura em um alazão que salva a princesa de um destino cruel. Brincadeiras à parte, verifica-se nas páginas a seguir uma flutuação de inscrição dos atores dessa classe, isso se dá pelo texto de Hauser (1972), possivelmente, estar em português, enquanto convencionou-se no Brasil a distinção entre “caveleiro” — aquele que monta cavalos — e “cavaleiro” — esse nobre polido medieval. Ambos os termos, na verdade, são intercambiáveis — em dada medida —, manteremos essas flutuações.

Essa nova forma de concentração de valor social faz com que as práticas literárias religiosas perdessem espaço para as produções literárias cavaleheirescas, seculares. A principal característica dessa nova prática reside em sua estética feminina, ligada à crescente participação de mulheres nas práticas intelectuais, nas criações artísticas e nas formas de governo que se apresentam, mais uma vez, passíveis de ascensão social.

A presença feminina se dá, pois é criada a possibilidade da mulher deixar de ser vista apenas como “escrava, propriedade do homem, prêmio de guerra e de conquista, cuja sorte até na primitiva Idade Média estava ainda muito dependente da arbitrária vontade da família e do senhor” (Hauser, 1972, p. 288). E essa criação está mediada pela crescente produção literária de histórias de amor romântico, invertendo, inclusive, os papéis de gênero atribuídos, cujos poetas poderiam ser tanto cavaleiros de nascença, como menestrelis reconhecidos pela corte. Não é mais a mulher quem se declara e pede pelo amor de um homem:

nos círculos cavaleheirescos tal comportamento parece descortês e impróprio. A cortesia requer que a mulher seja fria e que o homem se mortifique. A atitude cortês e cavaleheiresca é de paciência infinita e de máxima abnegação do homem, envolvendo a submissão da própria vontade da mulher como ser superior. A cortesia exige, da parte do homem, a completa aceitação do fato de que o objeto de sua adoração é um ser totalmente inatingível; impõe, por isso mesmo, indulgência nas coisas do amor, exibicionismo e masoquismo emocional. Tudo isto são características do moderno romantismo de amor, que aparece, nesta época, pela primeira vez (Hauser, 1972, p. 291).

Na lírica trovadoresca, uma “poesia de sociedade” (Hauser, 1972, p. 294), isso significa uma abstração das relações entre aristocracia e camadas mais populares, uma aproximação do que seriam as relações de vassalagem com as relações amorosas. Como aponta Hauser (1972), essa convenção de abstração das relações sociais em forma de um gênero com capacidade de ser bastante amplo em termos de recepção, mas também cheio de convenções narrativas contingentes em termo de permitir experimentações, fez com que os analistas no decorrer dos anos levantassem a hipótese de que esses textos não eram, de fato, declarações de amor:

Poema após poema, a amada dama é exaltada nos mesmos termos, adornada com as mesmas qualidades, representada como consubstanciando as mesmas virtudes e belezas; todos os poemas empregam as mesmas formas retóricas, e de tal modo que se poderia dizer serem trabalho de um só e mesmo poeta. Tão poderosa é esta

moda literária, tão incapaz de fugir às convenções da corte, que se fica com a impressão de que os poetas tinham como ideal apenas uma abstração, e não qualquer mulher em particular – que os seus sentimentos provinham mais de exemplos literários do que de pessoas vivas (Hauser, 1972, p. 295).

Formalizado um gênero discursivo em que era possível declarar-se de forma, aparentemente fictícia — “à margem pela diferença de posição social, a mais simples sugestão de adultério teria sido pesadamente punida pelo marido” (Hauser, 1972, p. 295) —, estava a prova do enfraquecimento da moral religiosa, e social, diante de um efeito simbólico da emancipação de novas classes em relação à Igreja. Segundo o autor, essa pulsão erótica do viver é exprimida por uma poética inédita no Ocidente, em que referências e descrições de corpos nus a despir-se, vestir-se, banhar-se e serem banhados, não são a exceção. Mas esse fenômeno não decorre apenas desse *zeitgeist* [“espírito dos tempos”, em alemão]; como temos apresentado, as formas como ideários são mobilizados em diferentes formas artísticas, das arquitetônicas às textuais, e seus percursos de circulação importam. Salvo a “licença poética” de tais textos, eles estariam fadados a uma represália feroz, sendo acusados de imoralidade, heresia, o que quer que fosse; esses textos seriam julgados e seus autores punidos — talvez, de formas “criativas”, para dizer o mínimo tendo em vista a estirpe de alguns de seus autores, no entanto, os demais, provindos de classes mais baixas, seriam certamente vítimas de represálias atrozes.

Hauser (1972) tende a não dar muito crédito a apontamentos de historiadores sobre uma possível influência árabe na poesia trovadoresca, nem em uma possível influência latina nos textos clássicos, como de Ovídio e Tibulo, mas nos parece que ele nega o intercâmbio cultural nas rotas de comércio que influenciaram o estabelecimento dessas novas convenções medievais, ainda, parece que ele ignora o trabalho de Carlos Magno na recuperação de documentos romanos, inclusive de textos literários — e que a própria Igreja havia feito contemporaneamente.

Seu argumento da expressão artística trovadoresca ser um reflexo “puro” de um sensualismo medieval e cristão (Hauser, 1972, p. 300) ignora seu argumento de uma análise “sociológica”, alegando “falta de fontes”, quando ele mesmo não concorda com analistas que, pesquisando uma grande amostragem de poesias trovadorescas, alegam que a abstração é tão grande que seria difícil hipotetizar qualquer declaração verdadeira

de sentimentos românticos de poetas a mulheres da corte⁷⁰. No entanto, ele ainda faz uma terceira negação, referente a uma possível influência popular nessa literatura.

Defendendo a lírica trovadoresca como insurgência única e exclusiva do contexto dessa época do período medieval, mas também se apoiando em um ideário do fazer literário como feito pelas altas classes, Hauser (1972) nega uma possível origem da poesia trovadoresca como oriunda da *chanson de la mal mairée* [“canção das malcasadas”, em francês]. Ele volta à questão da “épica popular” que, para ele, não é literatura, pois eram reeditáveis a ponto de não ser possível recuperar as mais antigas, consequência de elas serem, em essência, orais. Seu argumento principal reside, mais uma vez, na amostragem dos analistas que se voltaram para exemplos “tardios”, uma vez que não conseguiram recuperar objetos anteriores, ainda, ele adiciona que na França poderiam haver poesias “simples de lírica amorosa”, mas que, diante das

sutilezas, as complexidades escolásticas, as virtuosidades emocionais e intelectuais da poesia cavaleiresca de amor, não temos elementos que nos permitam considerá-la como uma sobrevivente dessa poesia popular, indubitavelmente muito ingênua (Hauser, 1972, p. 301).

Para o autor, a influência popular não se verificava no gênero textual, mas sim nos “motivos” desses textos, ou seja, aquilo que estava presente nas “não-literaturas”: a sabedoria popular, os provérbios e os rifões, mas não mais que isso. Isso se dá porque Hauser (1972) foca suas análises nas influências de acontecimentos clericais sobre poetas seculares, as histórias que decorrem deste espaço em que homens e mulheres, sob o juramento de castidade, podem ter que lidar com sentimentos de amor impossíveis de serem correspondidos⁷¹.

Contudo, como mostramos nesta dissertação, e como o próprio autor aponta, os fatos sociais influenciam nos temas das obras, mas, como pretendemos apresentar mais adiante, os elementos culturais são formalizados de acordo com as possibilidades “estruturais” que se apresentam. É de interesse para nossa análise desde o tipo de objeto,

⁷⁰ Essas não são críticas ao autor, mas sim aos seus movimentos analíticos. Contudo, compreendemos que ele parte de uma tradição analítica diferente da que adotamos, esse é o risco que assumimos ao tomá-lo como fonte principal para o tema, mas é nisso que consiste nosso trabalho neste caso. Também não podemos cair no erro de negarmos o ensinamento contido no conto “A Igreja do Diabo” (1884), de Machado de Assis: “É a eterna contradição humana” (p. 29).

⁷¹ Mais ou menos o que foi “Crepúsculo” (2008), de Stephenie Meyer, e todos os *dark romance* [“romances sombrios”, em inglês], que surgiram no mercado como leituras para o público classificado como “jovem adulto”. Também está aqui o que talvez foi um elemento que pode ter sido mobilizado na escrita de “O Monge” (1796), do Sire Matthew Gregory Lewis, um caso editorial muito interessante que será apresentado no próximo tópico deste capítulo.

se é um livro ou pergaminho, até os gêneros discursivos mobilizados, um poema romântico ou um poema épico, com suas métricas específicas⁷² e público almejado.

Voltemos aos casos clericais tão caros ao autor e sua influência neste tipo literário. Para Hauser (1972), um sintoma da crise do feudalismo, devido ao reavivamento comercial que se estabeleceu, a “revolução espiritual” afetou seus contemporâneos de forma a borrar o que é literário e o que, segundo ele, não deveria ser literatura. Assim, por mais que os indícios materiais apontem para a incorporação de técnicas textuais clericais, por parte dos poetas cavaleirescos, verifica-se em sua circulação um fenômeno de paralelismo entre essas produções não-literárias⁷³:

nos seus primeiros ensaios de poesia é manifesto que tinham em mente as formas e os ritmos da Igreja. Existem também pontos de contato entre a poesia caveleiresca de amor e as autobiografias clericais da época, que, comparadas com as da precedente, revelam um caráter novo e, na verdade, moderno; mas estes pontos de semelhança, e, sobretudo, uma mais apurada sensibilidade e uma mais fina análise de estados de alma, podem, todos eles relacionar-se com a elevação social geral e a nova valorização do indivíduo (Hauser, 1972, p. 302).

Acreditamos que, a partir desta citação, temos um melhor delineamento do que é a arte literária aos olhos do autor: ela é “elevada”⁷⁴, feita por pessoas dedicadas ao estudo das formas e, além do mais, do estudo do lastro histórico documentado, não para apontar-se uma origem, mas para que textos elevados sejam postos em pé de igualdade. A literatura, ao que depreendemos de Hauser (1972), é aquilo que leva a uma experiência “espiritualizante”, mesmo que representando uma sensualidade quase escandalizante, que na época em questão adivinha de, ainda, uma grande influência cristã no cotidiano, uma influência que não escapava aos *trovadores*.

O surgimento desses atores literários simboliza, também, uma mudança do centro de produção poética — “verdadeira” — que há três séculos estava, quase que exclusivamente, dentro das paredes dos mosteiros. Acontece que o poeta cavaleiro, segundo Hauser (1972): “significava, em contraste com o papel primitivo mais ou menos passivo do leigo, alguma coisa tão nova que deve ser considerada como

⁷² O próximo tópico abordará isso a partir do gênero Gótico na literatura, mas o devido aprofundamento teórico virá no capítulo 3 desta dissertação.

⁷³ Novamente, o autor resiste bastante a uma ideia de “origem textual”, como se fosse demeritória, talvez.

⁷⁴ No tópico 2.4. desta dissertação, iremos voltar a isso com o surgimento do “Pós-Horror” ou “Horror Elevado”, uma saída que Steve Rose utilizou apenas para diferenciar o que ele entendia como um novo tipo de cinema de horror, mas que, agora há oito anos desde a publicação deste primeiro texto, apontaremos como um equívoco do jornalista que tomou grandes proporções.

marcando uma das mais profundas soluções de continuidade na história da literatura” (p. 304). Assumimos, diante de nossos estudos que essa “alguma coisa” seja o capital simbólico de nobreza, algo mais institucionalizante para a época, e alguns séculos adiante — afinal, estamos nos referindo a um texto de meados do século XX —, do que a denominação de “homem dos sete ofícios” que os menestréis carregavam. Afinal, eles são tidos como “leigos” por *saberem* muitas práticas, mas não necessariamente serem *especialistas* por “excelência”.

Outra questão que se soma a essa, é essa abordagem dos menestréis como “mais ou menos passivos”, que acreditamos se tratar de uma atribuição menos “razoável”. As sagas épicas eram trabalhadas por esses atores populares de acordo com o que se verificava como uma necessidade, qual o caráter de passividade nisso? Talvez isso se refira à “originalidade”⁷⁵ das composições trovadorescas, mas ainda assim, é uma “passividade” não tão passiva, dependendo da abordagem pela qual é tomada. E aqui está mais um elemento para o delineamento de uma ideia de “Literatura” a ser veiculada pelo texto em resenha: textos literários são “originais”, têm algo de “novo” em sua concepção “imaculada”⁷⁶ — mais uma vez, pelo que depreendemos dos argumentos de Hauser (1972).

Apesar dessa suposta dicotomia, na verdade, o fazer literário trovadoresco estava, como o deslocamento de grupos, espalhado por todas as camadas sociais. Seja na Igreja, na aristocracia, ou nas camadas burguesas:

Encontramo-los entre os reis e os príncipes (Henrique VI e Guilherme da Aquitânia⁷⁷), entre representantes da maior nobreza (Jaufré Rudel e Bertran de Born), na pequena nobreza (Walther von der Vogelweide), nos mercadores (Wolfram von Eschenbach), nos menestréis burgueses (Macabru e Bernart de Ventadour) e nos clérigos de todas as categorias. Dos quatrocentos nomes de poetas que conhecemos, dezessete eram mulheres (Hauser, 1972, p. 304).

Os textos seculares e clericais passaram nessa época a existir em uma forma de paralelismo (Hauser, 1972) em suas insurgências:

⁷⁵ Um traço literário retomado na escola do Romantismo ligado a um ideal “Clássico”.

⁷⁶ O que não é totalmente verdade, apesar deste ser o sentido que depreendemos do texto de Hauser (1972), uma vez que há pouco apontamos, referenciando o próprio autor, que poesias anteriores a essas descritas eram tão semelhantes que pareciam serem feitas pelo mesmo autor. Páginas 66 e 67, deste tópico. Isso também implicaria no Horror como um “subgênero” narrativo, como trataremos nos tópicos a seguir.

⁷⁷ Anteriormente, na página 43 desta dissertação, essa foi uma das localidades oferecidas aos visigodos por seus serviços para com o Império Romano.

A tradição clerical pré-cavaleiresca do ‘amor-serviço’, tal como tem sido exposta, por certo nunca existiu. É verdade que a correspondência amigável entre monges e monjas revela, mesmo no século XI, algumas curiosas relações sentimentais que hesitam entre a amizade e o amor e já trazem aquele misto do sensual e espiritual que nos é familiar no amor cavaleiresco; mas este é justamente um outro sintoma da vasta revolução espiritual que se estabeleceu com a crise do feudalismo e alcançou o apogeu na cultura cavaleiresca da corte. As relações entre a lírica cavaleiresca de amor e a literatura clerical constituem, portanto, mais um caso de paralelismo do que uma ligação de causa e efeito ou de influência deliberada (p. 302).

O exercício de produção literária empregada ao longo de três séculos dismantela a unidade acachapante do que é tido como de fato “Literatura”. Surgem diferentes atores que produzem poesia no formato individualizante de livros que correspondem às suas devidas classes. A diferença de valor entre elas é a diferença do valor simbólico das classes correspondentes, a sua abordagem técnica se torna mais ou menos “adequada” aos valores cavaleirescos e tudo isso sendo transformado de forma tangível. Uma transformação que afetou o valor poético, o lirismo, dos poemas ao afetar sua materialização:

As velhas baladas heroicas tinham sido cantadas, as *chansons de geste* recitadas, as primitivas épicas da corte provavelmente lidas em voz alta, mas os romances de amor e de aventuras são agora escritos com o fim de servir de leitura para as damas. A modificação que tornou as mulheres elemento predominante do público literário determinou aquilo que chamamos a mais importante transformação da história literária do Ocidente. Igualmente importante para o futuro foi a modificação que converteu a leitura em forma de experiência artística. Só quando a poesia é lida se pode converter em passatempo, em hábito, em necessidade diária. Só desta forma ela se pode tornar ‘literatura’, cujo desfrute não é já confinado a momentos solenes da vida ou a festas especiais, mas pode ser usufruído sempre que se deseje como forma de passatempo. A poesia perde, assim, os últimos vestígios do seu caráter de recitativo e religioso e converte-se em pura ficção, mera invenção susceptível de desencadear interesse estético sem exigir de quem a saboreia qualquer dose de convicção (Hauser, 1972, p. 306-307. Grifos do autor).

Alterando os atores e as formas de sua produção, a “outra ponta” da circulação desses textos também é afetada:

A leitura regular transformou o ouvinte respeitoso em leitor despreocupado, mas também o tornou um perito experimentado, e a evolução deste perito uniu, finalmente, ouvintes e leitores num grupo com interesses comuns, que pode ser propriamente chamado o “público literário”. A curiosidade deste público dá então origem, entre outras coisas, ao fenômeno de uma leitura inteiramente efêmera, escrita para seguir a moda do momento (Hauser, 1972, p. 307-308).

As mudanças profundas que o sistema literário da época sofreu, estava refletida nos atores que estavam empenhados nessa transformação. Do século XI ao XIII, os menestréis tornam-se mais institucionalizados, mas suas produções se dedicam ao público popular; aqueles que se mantêm próximos da corte, portanto, os poetas de corte, especializam-se de forma a aspirar ao posto de professores da corte, enquanto mantêm relações próximas com os príncipes (Hauser, 1972, p. 308-309). Em contrapartida, surgem os vagantes:

O *vagante* era um letrado ou um estudante que vagueava cantando e recitando, um padre foragido, um aluno que houvesse abandonado o curso, isto é, um *déclassé*, um boêmio. É produto da mesma revolução econômica, sintoma do mesmo movimento social que produziu o burguês da cidade e o cavaleiro profissional, mas mostra já sinais importantes da inquietação social da *intelligentsia* moderna; mostra-se completamente desrespeitoso para com a Igreja ou para com as classes privilegiadas; é um rebelde e um libertino, que, em princípio, se opõe a todas as tradições e convenções. Bem no fundo, é vítima da viragem do equilíbrio social, fenômeno transitório, típico da época, quando as massas do povo abandonam os grupos sociais a que primitivamente pertenceram, e que governaram toda a vida dos seus membros, por outros grupos mais livres e que ofereceram maior liberdade, se bem que com menos proteção (Hauser, 1972, p. 309. Grifos do autor).

Essa falta de proteção advém do aumento exacerbado de escolares, os quais a Igreja deixa aos poucos de dar suporte. Uma vez sem suporte, eles precisam se tornar itinerantes, daí seu nome, “vagantes”. Sua poesia é caracterizada por técnicas escolares, as quais Hauser (1972) explica como: “Um certo número de líricas amorosas do latim médio são poesia escolar, e algumas destas ainda simples poesia de escola, no sentido de serem produzidas no decurso da instrução regular” (p. 310).

Mas há uma diferença substancial entre o que é a poesia cerceada pelos instrumentos institucionais das escolas e as poesias “libertas” de tais convenções. Por ser uma classe de poetas revoltada com o abandono institucional, as poesias dos vagantes é quase que visceral:

As líricas de amor dos *vagantes* diferem das dos trovadores, sobretudo porque aqueles falam das mulheres com desprezo, em vez de o fazer com adoração, e tratam o amor sensual com realismo quase brutal. Isto é simplesmente um outro sintoma da falta de respeito com que os *vagantes* tratam tudo que convencionalmente se considerava incluído no campo da honra, e não, como pode supor-se, uma espécie de vingança pela castidade, que não é muito provável que tenham praticado. Nas líricas de Goliard a mulher aparece a mesma luz dura que nos *fabliaux*. Tal semelhança não pode ser acidental e leva-nos a

concluir que os *vagantes* tiveram um papel predominante na criação de toda esta literatura antifeminista e antirromântica. De qualquer modo, o fato de nenhuma classe escapar à sátira destes *fabliaux*, nem monge, nem cavaleiro, nem burguês ou camponês, leva-nos a esta conclusão. O estudante vagabundo, ocasionalmente, diverte também o burguês, e às vezes considera-o até um aliado na sua guerrilha contra as classes governantes, mas nem por isso o despreza menos. Seria completamente errado considerar os *fabliaux*, apesar do seu espírito irreverente, do seu descuido de forma e do seu duro naturalismo, como alheios da literatura popular, ou supor que foram escritos para um público exclusivamente burguês. Os escritores dos *fabliaux* eram certamente burgueses, e não cavaleiros; o espírito de que estão eivados é também burguês – racionalista, sem ilusões, não romântico e irônico; mas, tal como o público burguês não tirava menos prazer dos romances de cavalaria do que do que de muitas histórias da vida da classe média, a nobreza não gostava menos de ouvir as histórias descorteses dos menestrelis do que os romances heroicos dos poetas da corte. Os *fabliaux* não são uma literatura da classe burguesa no sentido em que a balada heroica é uma literatura de classe da nobreza guerreira, ou os romances de amor uma literatura de classe dos cavaleiros da corte. De qualquer forma, representam o burguês de uma maneira autocrítica e destacada, e este autocriticismo burguês que eles apregoam também lhes dá um acesso às mais elevadas posições da sociedade. O fato de a nobreza apreciar a literatura leve dos círculos burgueses não implica, evidentemente, que a considerasse ao mesmo nível dos romances da cavalaria da corte. Agradavam-lhe as histórias da mesma maneira que se divertia com as pantomimas dos mascarados, dos cantores errantes e dos homens do urso (Hauser, 1972, p. 311. Grifos do autor).

Como apresentaremos no tópico a seguir desta dissertação, cinco séculos após essa estabilização do que passou a serem as formas de literatura, Horace Walpole, supomos, se apropria dessa irreverência dos vagantes para tecer sua crítica ao romance antigo e ao romance moderno. Seguindo o que traremos nas páginas a seguir, ele vai apontar que sua técnica de escrita vai tornar reais as reações dos nobres aristocratas que, para ele, eram solilóquios eloquentes e pouco realistas no romance antigo, e vai trazer na figura dos criados desses nobres a simplicidade para com as situações sobrenaturais que, à sua contemporaneidade, eram tidas como inadequadas. E essa situação toda será resumida e retomada nas páginas a seguir a partir da seguinte citação: “o contraste entre o sublime de um e a simplicidade de outro revela o patético que existe no primeiro, sob uma luz mais intensa” (Walpole, 1765, p. 19).

Essas questões quanto ao domínio da superstição e do medo, assim como as convenções do que é do domínio popular e secular, em contraste com os preceitos da Igreja e sua “elevação” cavalheiresca é ainda mais acentuado na literatura de Horace Walpole e sua forma de romance, a partir da estética gótica. Por vezes, a literatura

gótica parecerá paradoxal, no sentido de que as críticas não são acentuadas a um grupo apenas, entre os nobres, haverá momentos de redenção, ao mesmo tempo em que eles terão atitudes egoístas, até mesmo vilanescas, enquanto as personagens não nobres revelarão uma honra que, em tese não as cabe, o que parecerá descabido, quando se tem em conta a autoria dos textos. Horace Walpole, por exemplo, era um nobre criticando a nobreza, e a represália ao seu texto, como mostraremos no tópico a seguir, ultrapassam as questões textuais, têm a ver com a autoria e seu papel proeminente, que vinha se construindo desde os primórdios da Idade Média, e que nesse momento de auge significa “a quem se paga pelo o quê”, assim, se pagava aos vagantes pelas suas histórias descorteses, mas jamais se pagaria a um poeta de corte pelo mesmo.

Resultado das mudanças sociais testemunhadas na Alta Idade Média, o período caracterizado como Gótico, na cultura, representa o início da transição para a Idade Moderna como se tem convencionado na Europa Ocidental. Esse período é caracterizado por uma concentrada dualidade entre o que é “sagrado” e o que é individual, a própria Igreja está dividida entre o secular e o clerical, ao mesmo tempo em que o cotidiano é transformado de forma a ter presente nas práticas o entendimento de que o “divino” não é mais confinado ao espaço da Igreja, e ainda assim, o “nominalismo” é a perspectiva que rege os fazeres:

O nominalismo moderado, que não nega a realidade das ideias, mas que as considera inseparáveis dos fatos apreensíveis pelos sentidos, é a chave de todo o dualismo gótico, tanto para os impulsos do conflito na estrutura econômica e social da época, como para as contradições mais íntimas entre os elementos idealistas e naturalistas de sua arte. A doutrina nominalista representa aqui o mesmo papel que o movimento sofista representou na história da arte e da cultura antigas. Cada um é a doutrina filosófica típica de uma época antitradicional e de espírito mais ou menos liberal. Ambas são filosofias de uma época de esclarecimentos, residindo a sua essência no fato de tratarem como valores relativos, deste modo mutáveis e transitórios, *standards* até então considerados como eternos e universalmente válidos. Recusam-se a admitir qualquer validade absoluta, independente das condições individuais (Hauser, 1972, p. 319).

O dualismo gótico trata a natureza a partir das impressões individuais, ele traz suas características a partir do humano: “O homem não procura já a natureza apenas pelas suas analogias com uma realidade sobrenatural, mas antes pelos traços da sua própria personalidade e reflexos dos seus próprios sentimentos” (Hauser, 1972, p. 315). E a partir disso, assim, as formas culturais que surgem na estética da época levam em conta a representação de pessoas como o centro das obras, isso, aliado à concepção

dinâmica de fluidez social da época, produz uma arte, em termos arquitetônicos, que se volta ao caráter cíclico próprio da movimentação de uma natureza apreendida pelo inconstante ser humano que a observa:

É necessário ter presente que na Alta Idade Média não havia maior possibilidade de surgir aquela espécie de naturalismo que reduz a realidade total a uma soma de impressões sensoriais do que a de se proceder a uma substituição total das formas feudais dogmáticas, existentes pela maneira de viver burguesa, nem também de qualquer radical abolição da ditadura espiritual da Igreja a favor de uma cultura secular, livre e sem obstáculos. Em arte, como em todos os outros campos de cultura, o que encontramos é justamente um certo equilíbrio entre a liberdade e a restrição. O naturalismo gótico é um equilíbrio instável de impulsos de um mundo que afirma e de um mundo que nega, justamente como a cavalaria no seu conjunto, é penetrada por uma íntima contradição, e, como toda a vida religiosa desse período, flutua entre o dogma e a vida interior, entre os credos clericais e a piedade laica, entre a ortodoxia e o subjetivismo. A mesma contradição íntima e a mesma polaridade espiritual se manifestam em todas estas oposições sociais, religiosas e artísticas (Hauser, 1972, p. 314).

Assim, as representações passam a buscar a emissão dos sentidos através da captura da movimentação nas representações artísticas, o que retoma a insurgências do período pseudogótico, e do período românico – vide o Baú de Frank e a Tapeçaria de Bayeux⁷⁸ – e que agora é muito mais elaborada do que as artes tumulares protogóticas, as quais já manifestavam esse descompasso entre arte secular e clerical, ao trazer certo individualismo à tona. Essa estética dualista, que busca trazer os elementos da natureza a partir de uma unidade coesiva, e paradoxal, é o que dita as classificações que chamam essas insurgências de “góticas” (Hauser, 1972, p. 320).

Essa perspectiva, em sua realização, volta ao tema central desta pesquisa, as evoluções técnicas as põem no centro da discussão sobre o “gênio” dos artistas e as questões quanto à materialização dos sentidos:

O idealismo do período gótico era ao mesmo tempo um naturalismo que procurava representar as figuras espirituais e ideais, enraizadas num mundo supra-sensível, de maneira empiricamente correta. Neste ponto, a arte estava a par do idealismo filosófico da época, que defendia não serem as ideias algo à parte, mas inerentes às coisas, sustentando deste modo a existência real tanto das ideias quanto dos fatos. Traduzindo isto em termo de discussão histórica, significa que a universalidade era considerada imanente aos dados dos sentidos, sem qualquer existência objetiva, fosse qual fosse, fora deles (Hauser, 1972, p. 318).

⁷⁸ Figuras 3 e 6, respectivamente.

Assim, torna-se fundamental das insurgências neste período uma reflexão sobre os processos de materialização dos sentidos e o papel do artista nesse processo. Isso volta às hipóteses que levantamos sobre a narrativa de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, não que essa influência seja direta, mas os resquícios desse movimento de reflexão, hipotetizamos, advêm, muito possivelmente, em um primeiro momento, deste período. Como mostraremos a seguir no texto, isso tudo faz parte da formalização de mundos éticos⁷⁹ relativos aos processos de constituição de uma cultura ocidental de base artística e das críticas tecidas à Idade Média, como “Idade das Trevas”, materializada como gótica, pelos renascentistas. E temos o aval de Hauser (1972) para tal hipótese:

A preferência moderna para o fragmentário, o inacabado, o esboçado, tem a sua origem aqui. Desde o tempo da arte gótica que toda a grande arte, com exceção de alguns movimentos classicistas de pouca vida, tem qualquer coisa de fragmentário em si, uma imperfeição intrínseca ou extrínseca, uma repugnância, consciente ou inconsciente, para proferir a última palavra. Há sempre qualquer coisa deixada em suspenso, para que o espectador ou o leitor a completem. O artista moderno recusa-se a dizer a última palavra, porque sente a impropriedade de todas as palavras – sentimento que, podemos dizer, nunca foi experimentado pelo homem antes da época gótica (p. 326).

Presentifica-se, assim algumas balizas que formalizam o que é o gótico na produção artística:

O dualismo refletido nas relações da arte gótica com a natureza é também manifesto na solução dos problemas de composição. Por um lado, a arte gótica abandona o estilo da composição românica, decorativo e predominantemente cumulativo, substituindo este por formas mais aparentadas com o clássico, baseadas no princípio de concentração. Por outro lado, surge o aspecto de conjunto, que na arte românica era, pelo menos, operado por uma certa unidade decorativa das composições parciais, cada uma essencialmente construída de acordo com os princípios clássicos de unidade e de subordinação, mas dando, na totalidade, o efeito de uma aglomeração de objetos bastante indiscriminada. Verifica-se esforços para arejar as composições românicas, atravancadas, e pintar cenas completas em tempo e lugar, em vez de simples coleções de pormenores ligados somente pelo significado simbólico ou por um esquema decorativo; mas até as composições de caráter tão vincamente gótico são ainda principalmente aditivas e estão muito longe da unidade espacial e temporal das obras clássicas (Hauser, 1972, p. 320).

⁷⁹ Conjuntos de ideários que regem a produção de sentido numa perspectiva discursiva de base material.

É característico do período uma busca pela representação dos eventos de uma narrativa em seus pormenores:

O princípio da representação ‘contínua’, a tendência para desenvolver, como num filme, todas as fases de um acontecimento, a prontidão de sobrepor o ‘momento fértil’ com uma grande riqueza de pormenor, indicam a aproximação artística que encontramos nos últimos tempos românicos e nunca desapareceu completamente em toda a Idade Média e que surge agora, de novo, no primeiro plano, no tipo de composição cíclica. O mesmo princípio encontra a sua expressão mais grosseira no drama medieval, que mostra tal paixão pela mudança e variedade que tem sido denominado ‘drama de movimento’ (*Bewegungsdrama*), em oposição ao clássico ‘drama localizado’ (*Einortsdrama*). As representações da Paixão⁸⁰, com as suas numerosas cenas postas em sequência uma das outras, as suas centenas de atores e as representações que, frequentemente, duravam diversos dias, indo de episódio em episódio para insistirem em um único aspecto, com um amor insaciável pelo espetacular, mostram muito mais interesse no movimento dos acontecimentos do que nas simples situações dramáticas. Estes ‘dramas em filme’ da Idade Média são, sob certo aspecto, a mais característica, se bem que qualitativamente, talvez, a mais significativa criação da arte gótica. O recurso a este novo princípio artístico levou, muitas vezes, a deixar as catedrais propositalmente inacabadas, dando a impressão – que Goethe foi o primeiro a notar – de que se encontram de certa maneira incompletas e, de fato, impossíveis de completar por pertencerem a um processo evolutivo infinito, interminável. Este impulso para o ilimitado, esta inabilidade para se satisfazer com qualquer conclusão, tornam-se muito mais claros nas cenas da Paixão, em virtude da sua extrema ingenuidade. É no ‘drama de movimento’ da Idade Média que o seu sentido de vida dinâmica, a sua inquietação dissolvendo modos tradicionais de pensar e de sentir, e o seu espírito nominalista, voltando-se para a multiplicidade de pormenores transitórios de transformação, mais diretamente se apreendem (Hauser, 1972, p. 320-322).

Verifica-se aqui um dos primeiros indícios de valorização da estética gótica. Em um primeiro momento, a arte monumental, arquetônica, plástica, possui certo valor em contrapartida ao “drama medieval”, pois se assemelha mais diretamente às produções clássicas, enquanto a segunda é extensa e “grosseira”. Eventualmente, até o valor das obras arquetônicas será posto em cheque, por suas características que passam o sentido de “incompletude”. Essa falta de complementaridade é um efeito das técnicas que são desenvolvidas, e esse efeito, como já apresentado, reflete-se na posição dos arquitetos e dos artistas para com a noção de seu “gênio” criativo, assim, são colocadas à prova as suas habilidades criativas:

⁸⁰ Momento bíblico de clímax para a fé cristã, em que a figura de Jesus Cristo é condenada, torturada e crucificada.

O dualismo expresso nas diversas tendências sociais, econômicas, religiosas e filosóficas da época, no antagonismo entre a economia de consumo e a economia comercial, feudalismo e burguesia, o mundo exterior e a vida interior, o realismo e o nominalismo, dominando todas as relações da arte gótica com a natureza e a íntima estrutura da sua composição, também se manifesta numa polaridade de elementos de arte, racionais e irracionais, especialmente na arquitetura. O século XIX, que naturalmente procurou explicar o caráter desta arquitetura em termos da sua própria concepção espiritual tecnológica, insistiu nas características racionais. Gottfried Semper caracterizou a arte gótica como uma ‘simples tradução em pedra da filosofia escolástica’, e Viollet-le-Duc viu nela, simplesmente, a aplicação e ilustração de leis matemáticas; de fato, ambos a consideraram como uma arte governada pela necessidade abstrata, em contraste com a irracionalidade de impulsos estéticos. Ambos, e na verdade todo o século XIX, consideram esta arquitetura como ‘uma arte de cálculos de engenheiros’, que vai buscar a sua inspiração à utilidade prática e exprime simplesmente o que é tecnicamente necessário e estruturalmente possível. Acreditou-se que os princípios da arquitetura gótica, sobretudo o seu verticalismo vivo e luminoso, podiam todos provir da abóboda em ogiva, uma invenção técnica. Esta doutrina mecanística adaptava-se bem à estética racionalista do século; defendia-se o princípio de que numa obra de arte genuína nenhum pormenor, por mais insignificante que fosse, se podia acrescentar sem prejuízo do todo, e o edifício gótico, com a sua lógica estrita e funcionamento austero, foi considerado como o verdadeiro protótipo de um todo artístico que devia ser profundamente prejudicado por qualquer adição ou subtração. Parece extraordinário que uma tal teoria se aplicasse à arquitetura gótica, que, com a história da sua construção, pintada ou lavrada, mais impressionantemente ilustra o fato de que a forma final da obra de arte é mais devida ao acaso, ou ao que, em relação com o plano original, parece acaso, do que qualquer ideia básica (Hauser, 1972, p. 322-323).

O que acontece na arte arquitetônica gótica é a administração de dois universos antagônicos por meio da técnica, algo que soa paradoxal a quem se dedica a fazer análises dessas insurgências:

Como matéria, de fato, histórica, é justamente, deste modo, que a abóboda ogival ‘foi primeiramente introduzida por puras razões técnicas e as suas possibilidades artísticas surgiram subsequentemente, tal como a visão de uma determinada forma precedeu a sua invenção técnica, sendo o arquiteto influenciado nos seus cálculos técnicos, por esta visão, muito embora, possivelmente, não houvesse tido consciência disso ... Em períodos tais como o da primitiva Idade Média, que, em geral, estavam livres de conflitos sociais, não há, em regra, nenhum antagonismo radical entre técnica e a intenção artística; as formas de arte e a técnica são empregadas harmoniosamente e dizem as mesmas coisas de maneiras diferentes, não sendo um fator mais racional ou irracional do que o outro. Mas em épocas como a gótica, quando toda a cultura era separada por antagonismos, acontece, muitas vezes, que em arte os elementos espirituais e

materiais falam linguagens diferentes, e, tal como no presente caso, a técnica aparece-nos racional, mas o artista visa o irracional (Hauser, 1972, p. 324).

Voltando para “Silvestre” (2019), nos parece interessante como esses traços das possibilidades técnicas e das dimensões subjetivas aparecem de diferentes maneiras durante a leitura das páginas da HQ. Como o canto ser uma folha virando (o que pode ser tanto uma ilustração quanto uma sobreposição fotográfica do autor), ou a sobreposição de ilustrações de óleo sobre as páginas rascunhais, ou o uso de tinta acrílica diluída em água para dar essa textura quase aquarelada, tudo sendo empregado por Wagner Willian – como o mesmo conta em nossa entrevista – para transmitir essa sensação de movimentação nas páginas. Um pouco desses detalhes podem ser observados na Figura 7, a seguir:

FIGURA 7 – EFEITOS DE MOVIMENTO EM “SILVESTRE” (2019)



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto de pesquisa.

Pode ser visto no final da primeira metade da imagem o movimento de sobreposição de páginas, como se tivesse uma página oculta embaixo, à esquerda. Na metade superior direita, há uma ilustração com técnicas similares à aquarela, nos termos técnicos que apresentamos, e do lado um rascunho de uma árvore, um estudo. Na

metade inferior da página direita há a união de traços rascunhais com unidades técnicas próprias dos quadrinhos, também em uma estética de rascunho e manchas curvas de nanquim, dando profundidade e movimento à cena representada. Nessa segunda metade, também a sobreposição de manchas vermelhas sobre a ilustração do Caçador assassinando algum espírito, como se o sangue estivesse sendo jorrado na vítima.

Como o próprio autor nos relata, quando se trata das aplicações dessas unidades técnicas que dão sensação de movimento, não há necessariamente uma estruturação dessas aplicações. Em alguns momentos, o que aqui se apresenta como manchas de nanquim, pode ser tinta amarela, vermelha ou azul, assim como, algumas vezes, a sensação de movimento está nas escolhas tipográficas dos balões de fala, um elemento comum dos quadrinhos, que aqui é apropriado de diversos modos, mas são diversas essas escolhas, trabalharemos elas nos tópicos de análise da HQ, presentes no Capítulo 4 desta dissertação.

Essa breve pausa que fizemos quanto às características arquitetônicas góticas tem motivo. Vendo como iremos trabalhar com esses elementos, temos o ensejo de trazer à discussão outra característica importante da arte gótica, ela coloca quem entra em contato com ela para se mover:

Um edifício gótico não é, simplesmente, uma massa em movimento: mobiliza o espectador também e faz com que o ato de entusiasmo se converta num processo de direção definida e realização gradual. Tal edifício não pode ser abrangido no todo imediatamente, de qualquer ponto de vista possível; de nenhum dos ângulos apresenta um aspecto calmo e completo que denuncie a estrutura do conjunto. Pelo contrário, obriga o espectador a mudar constantemente de ponto de vista, e somente lhe permite obter uma visão de conjunto, através de seu próprio movimento, ação e poder de reconstituição. A arte grega na época da primeira democracia, quando as condições sociais eram idênticas, teve também de obrigar o espectador a uma atividade semelhante. Aqui também ele foi abalado na calma contemplação da obra de arte e impelido a seguir os movimentos do assunto apresentado. A resolução das formas compactas e cúbicas e a emancipação da escultura da arquitetura são os primeiros passos que dá a arte gótica para a rotação de figuras, por meio da qual a arte gótica clássica põe o espectador em movimento. Mas o passo decisivo, em ambos os períodos, é a rejeição da frontalidade. Este princípio é, agora, finalmente abandonado para, daqui em diante, aparecer somente em dois pequenos períodos, no princípio do século XVI e no fim do século XVIII. Desde então, frontalidade e rigorismo formal significam que substitui alguma coisa de arcaico e programático que nunca mais pôde ser realizada totalmente. Sob este aspecto, também, a arte gótica inicia uma tradição artística que não se quebra até aos nossos dias e cuja importância não é igualada por qualquer tradição subsequente (Hauser, 1972, p. 326).

Assim, entendemos que o que se verifica em “Silvestre” (2019), é um exemplo disso, para além da estética gótica no Horror. As páginas levam o leitor a acompanhar a direção de leitura ocidental, com as imagens, por vezes, fazendo pequenos movimentos para o lado contrário, e os efeitos de movimento tecnicamente empregados só têm seu efeito quando a leitura está em processo, por mais que as imagens aqui recortadas consigam transmitir um pouco deste efeito. Um pouco desse efeito é apresentado por Felipe Castilho no prefácio da obra:

O engraçado de quando comecei a ler *Silvestre* foi que, após poucos quadros, algumas palavras, eu estava me sentindo isolado do vagão de trem em que eu me encontrava. Eu estava experimentando o medo e a curiosidade dos bosques com todas as cores, sons e violência da natureza, enquanto meu corpo estava ali, de pé, mas totalmente desconectado das cores, sons e violência da cidade.

E isso foi só o começo.

Acompanhando o que tomava as páginas de assalto, a minha cabeça também começou a ser ocupada por toda a sorte de deuses e entidades que vivem abaixo e acima da terra. Criaturas feitas imortais pela memória oral, eternas pelo medo irracional e vivas pelo domínio de tempo e espaço que o Wagner demonstra, mais uma vez, nesta obra (Castilho, 2019, [n.p.]. In: Willian, 2019).

Esse efeito relatado, supomos, é o resultado desse emprego técnico. A obra, no entanto, também nos parece ainda mais emblemática ao se materializar como uma construção arquitetônica gótica:

O interior de uma igreja românica é um espaço estático, que antelimita e que permite o espectador repousar os olhos e ficar em perfeita passividade. Uma igreja gótica, pelo contrário, parece estar em processo de desenvolvimento, como se se fosse erguer perante os nossos olhos; exprime um processo, não um resultado. A resolução de toda a massa num número de forças, a dissolução de tudo quanto é rígido e em repouso, por meio de uma dialética de funções e subordinações, esta maré alta e maré baixa, circulação e transformação de energia, dão-nos a impressão de um conflito dramático que procura decidir-se diante dos olhos. E este efeito dinâmico é tão poderoso que, além de tudo o mais, parece um simples meio para este fim. Sucede, por isso, que o efeito de uma tal construção não é prejudicado simplesmente quando deixado incompleto, pois a sua força e o seu poder, neste caso, aumentam. A inconclusão das formas, que é característica de todos os estilos dinâmicos, aumenta a impressão de movimento incessante e sem fim, perante o qual qualquer equilíbrio estacionário é simplesmente provisório (Hauser, 1972, p. 324-326).

Colocaremos abaixo, na Figura 8, uma nave românica, e na Figura 9 uma nave gótica, para fins de ilustração. Será visível, a partir da apresentação prévia, que uma

nave românica é muito mais contida, o direcionamento aponta para o altar, não há arcos e pilares que ampliam o espaço, é quase opressivo, mas é fácil de olhar para o todo. Enquanto isso, uma nave gótica não apenas conta com os pilares e arco como também apresenta vincos (característica bastante pautada nos debates sobre racionalidade e irracionalidade, por conta de não terem função estrutural), esses vincos produzem uma condução do olhar que leva para lugares diferentes e prende o visualizador em um efeito quase psicodélico:

FIGURA 8 – NAVE CATEDRAL DE SÃO PEDRO



Fonte: Fotografia postada no *site* TripAdvisor pelo usuário Dirk H⁸¹ (Catedral de São Pedro).

FIGURA 9 – NAVE CATEDRAL DE SALISBURY



Fonte: Fotografia de Diego Delso, postada na WikiMedia Commons⁸².

⁸¹ Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g187354-d3136571-Reviews-Dom_Sankt_Petrus-Osnabruck_Lower_Saxony.html#/media/3136571?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160. Acesso em: 06/12/2024.

Assim, temos consolidado nesta dissertação o que é a arte gótica, sua estética, e complementamos essas afirmações com o resumo que o próprio Hauser (1972) traz em seu texto:

O gótico está, de fato, permeado por qualquer coisa que procuramos em vão, na arte românica e que, quanto à tradição greco-latina, é inteiramente nova. O seu sensualismo, a sua relação íntima com a experiência e subjetivismo de sentimento, foram desconhecidos do artista mais sutil do mundo antigo. Agora este recurso aos sentidos é efeito peculiar de uma interpenetração do espiritualismo cristão e do acordar do sensualismo da época gótica. Não foi a emoção do gótico em si próprio que era nova, visto que a última arte clássica também era emocional, até mesmo melodramática, e a arte helenística visava igualmente sacudir e inspirar, cativar e dominar os sentidos; o novo elemento consta de uma intimidade de expressão, onde quer que o artista faça qualquer obra de arte gótica ou pós-gótica, uma espécie de confissão da sua fé pessoal. E aqui voltamos a encontrar, uma vez mais, o antagonismo que invade todas as formas da cultura gótica. O caráter confessional da arte moderna, que pressupõe uma única experiência do artista, e primeira mão, tem tido que se defender, desde a época gótica, de um fardo de técnica que tende a tornar-se cada vez mais uma rotina impessoal. Porque, logo que a arte vença os últimos restos do primitivismo e alcance um estádio em que a mera manipulação dos meios de expressão já não é o esforço, os perigos de se dispor de uma técnica adequada, servindo para todas as espécies de fins, começam a fazer-se sentir. Com o gótico começa o lirismo da arte moderna, mas começa também o seu culto à virtuosidade (Hauser, 1972, p. 327-328).

Acontece que, como mostramos nas páginas anteriores, essas mudanças de perspectiva sempre são acompanhadas de movimentos sociais, e os séculos XII e XIII foram essenciais para constituir a matéria discursiva para o que circularia sobre o gótico a partir do Renascimento.

O período apontado foi essencial para uma reorganização das formas de trabalho por parte dos artistas. A movimentação do reavivamento urbano, que respingou nos comportamentos de produção e relação com o espaço durante a transição da Baixa Idade Média para a Alta Idade Média, estava totalmente incorporada na relação de atuação do artista, agora, independente das oficinas dos mosteiros e dos palácios. É-nos interessante como Hauser (1972) traz como analogia a esse tipo de trabalho, a atuação de diferentes profissionais na produção de um filme:

A *Lodge* dos pedreiros ... dos séculos XII e XIII, era uma organização cooperativa de artistas e artesãos contratados para a construção de uma grande igreja ou catedral, sob a direção artística e administrativa de pessoas indicadas ou aprovadas pela entidade que havia encomendado o edifício. A função do administrador (*magister operis*, mestre-de-obra), que era o responsável pelo plano artístico e o trabalho, e a do mestre pedreiro ou arquiteto (*magister lapidum*), que era o responsável pelo plano artístico, distribuição de tarefas e coordenação do trabalho individual, pode, muitas vezes, ter competido à mesma pessoa, mas não há dúvida de que, em regra, as duas funções estavam a cargo dos indivíduos diferentes. As relações dos chefes, artístico e administrativo, decorriam em plano semelhante às do diretor com o produtor de um filme. A organização de produção de um filme cinematográfico apresenta o único paralelo com a da *lodge* dos pedreiros medievais. Há, contudo, uma importante diferença, pois que enquanto o diretor trabalha normalmente com pessoal diferente para cada filme, na *lodge*, as substituições do pessoal nem sempre coincidiam com a construção de edifícios determinados; pelo contrário, alguns dos operários formavam um núcleo que continuava com o arquiteto depois de acabada uma determinada tarefa, ao passo que outros entravam e saíam, durante a realização do trabalho (Hauser, 1972, p. 329).

Essa aproximação curiosa nos é relevante por dois motivos: i) aproxima esse funcionamento medieval de práticas de trabalho atuais e de caráter mutante, como a dos atores em uma ficha catalográfica de um livro; ii) já explica mais ou menos as dinâmicas de produções cinematográficas, nas quais não nos aprofundaremos, mas já fornece uma base para quando mudarmos nossa atenção para sistemas de produção cultural diferentes da que estamos trabalhando.

Esse trabalho de projeto em projeto, assim como a rotatividade de pessoal estava envolvida por duas instâncias que a partir dessa época já começavam a se transformar em raiz do nosso capitalismo: i) tempo, os projetos podiam demorar anos; e ii) dinheiro, os projetos eram caros e muitas vezes eram descontínuos em sua construção, devido à falta de dinheiro que ocasionalmente acontece durante a execução de um projeto. Hauser (1972) relata isso ao falar das diferenças com a execução de projetos românica:

Os construtores do período românico podiam ainda recorrer, principalmente, ao trabalho de servos e dos colonos⁸³. Mais uma vez que o dinheiro entrou em uso, o trabalho livre de fora da localidade pode ser empregado numa maior extensão, de modo que qualquer coisa parecida com um mercado interlocal de trabalho começou a surgir. Daqui em diante, a escala e a velocidade de construção variavam de acordo com o dinheiro que tinham à sua disposição; e o edifício de uma igreja gótica, algumas vezes, levava séculos a ser construído, isso era devido, em regra, às periódicas dificuldades de

⁸³ Assumimos que “colonos” deveriam ser os burgueses que arrendavam as terras dos feudos.

dinheiro. Quando havia dinheiro, o edifício avançava rapidamente, sem interrupção; mas, se escasseava, o trabalho tinha de ser atrasado, ou até mesmo suspenso por algum tempo. Deste modo, a organização do trabalho era diversa, consoante com os meios da entidade que promovia a obra; conforme o trabalho fosse permanentemente e o mesmo pessoal fosse empregado com pequenas mudanças, ou a produção se mantivesse só com pequenas interrupções e alterações de ritmo, assim, se empregavam ora mais, ora menos artistas e artífices (Hauser, 1972, p. 330-332).

A formação das *lodges* veio por uma questão organizacional latente: as oficinas dos palácios e mosteiros apresentavam uma ordem hierárquica fixa e metódica. Com a possibilidade de transição para que os laicos cuidassem dessas produções antes sempre enviesadas por questões sagradas (vale lembrar que tinha uma espécie de “direito divino” que justificava o poder dos nobres), a ausência certa de uma ordem hierárquica poderia ocasionar a impossibilidade de execução de projetos. Ademais, diferente das construções românicas, o experiencialismo gótico exigia da execução tempo e dinheiro, em uma quantidade descompassada com o que era visto anteriormente. Assim, o sistema das *lodge* aparecerem como solução ao apresentarem:

Encontrou-se a solução na *lodge*, com as suas regras precisa e empreitada, pagamento e treino de operários, com a hierarquia do seu arquiteto, mestres especializados e operários, com a hierarquia do seu arquiteto, mestres especializados e operários jornaleiros, as suas restrições especiais sobre os direitos dos seus membros à propriedade intelectual do seu próprio trabalho e a subordinação incondicional do indivíduo às necessidades artísticas de uma tarefa comum. O objetivo era conseguir uma divisão e integração do trabalho produtivo, sem atritos, com a maior especialização possível e a mais completa harmonia no trabalho dos diferentes indivíduos. Este fim só podia ser atingido onde quer que se verificasse, entre todos, os componentes do grupo, uma unidade real do espírito, porque somente uma subordinação voluntária dos desejos pessoais à vontade do arquiteto e um contato íntimo e contínuo entre o diretor artístico e cada um dos operários, podiam tornar possível obter a necessária uniformização das diversidades individuais, sem prejuízo da qualidade artística das obras produzidas (Hauser, 1972, p. 332).

Desta citação toda, para além do que corrobora o que foi exposto anteriormente, gostaríamos de destacar a questão das restrições relativas à propriedade intelectual dos arquitetos, mestres especializados e operários jornaleiros. Retomaremos isso no último tópico deste capítulo, junto às questões de autoria que apareceram no texto e mantivemos em notas de rodapé, mas o que gostaríamos de salientar é como esse período da Idade Média toca de uma forma muito particular as questões de autoria. Durante esse período, a autoria aparece sempre condicionada às hierarquias de trabalho

ou institucionais, um caráter embrionário do que passa a ser especialmente trabalhado a partir do século XIII no sistema literário. Parece-os, cada vez mais, que esse período foi essencial para entendermos a constituição das relações contemporâneas quanto às diferentes produções culturais que surgem. Não por ser uma pretensa “origem perdida”, mas por ser o período em que confluem as influências da Antiguidade e da Modernidade, um ponto de contato, cujo “gótico” se mostra como a forma transitiva possível, com um extrato essencial do “suco histórico” em que estamos diluídos.

Os cavaleiros podem até ser o símbolo da Idade Média, e como mostramos, foram os protagonistas no período de transição da Baixa Idade Média – em que os monges o eram – para a Alta Idade Média, que agora tem seu próprio protagonista em seu período final, a classe média, resultado do desenvolvimento da burguesia, uma classe laica e movimentadora do capital simbólico e pecuniário da época:

A moeda urbana e a economia comercial, em que se baseia toda a evolução do fim da Alta Idade Média, conduzem a uma independência cultural e política, e, mais tarde, ao predomínio intelectual do elemento da classe média (Hauser, 1972, p. 339).

O surgimento de uma classe média característica, nos séculos XII e XIII, é também parte do que entendemos como o capitalismo hoje, uma vez que a classe média não era homogênea, mas classificada em diferentes níveis de acordo com o capital financeiro dos indivíduos. Essa classificação é também fruto da grande mobilidade sentida na época e refletida na arte, uma vez que o acúmulo era transitório, podia-se ser parte de qualquer um dos níveis, principalmente dos mais baixos, de acordo com os infortúnios ou oportunidades surgidas – como é na atualidade, mas, mais uma vez, mais fácil se for o caso de descender dentro desses níveis. O resultado dessa volatilidade é sentido através da, cada vez maior, segregação entre esses estratos sociais:

A primitiva uniformidade, os objetivos econômicos comuns e as aspirações políticas igualitárias, deram agora ocasião a uma tendência vincada para a segregação social de acordo com o nível financeiro. Não só os elementos superiores e inferiores da classe média, comerciantes e artistas, capitalistas e operários, tornam-se cada vez mais nitidamente separados uns dos outros, como também surgem numerosas classes de transição, entre o poderoso patrão capitalista e o pequeno obreiro, por um lado, e os mestres independentes e a classe trabalhadora proletária, por outro. Nos séculos XII e XIII, a classe média luta pela preservação dos privilégios contra os novos elementos que emergem de baixo (Hauser, 1972, p. 339).

Essa nova disputa leva a um período final de queda da aristocracia feudal, que passa a ter uma nova forma de gerir seu poder, a solução vem do domínio simbólico: a serviço do rei, ela pode ter uma posição de privilégios que burguês algum, por mais rico que fosse, pudesse alcançar. Do outro lado dessa disputa, há uma homogeneização da classe média, em termos simbólicos, mas as diferenças sociais ocasionadas pelo acúmulo de capital são gritantes: “o ódio do cavaleiro pobre pelo burguês rico torna-se uma barreira insuperável e o conflito entre o trabalhador, a quem tiraram os seus direitos civis, e o mestre privilegiado, é impossível de solucionar” (Hauser, 1972, p. 340). Cria-se assim “perigosas fendas, mesmo nos níveis mais elevados. A espinha dorsal da poderosa e velha classe feudal, com a sua atitude de desafio para com os príncipes foi quebrada” (Hauser, 1972, p. 340).

Mas não é como se a nova aristocracia estivesse isolada na corte, a nobreza militar se mistura à nobreza dos privilégios simbólicos e se transforma em uma nova coisa que, no entanto, serve apenas para gerir alguma ordem do território de regência, pois os reis irão recorrer, para a gestão burocrática de seu poder, então a nível jurídico e econômico, nos elementos da classe média: “secretários e banqueiros” (Hauser, 1972, p. 340). Cria-se certa impessoalidade nas relações de serviço, pois agora são mediadas por contratos e pagamentos acordados para certos serviços. Essa é a raiz de dado caráter “racionalista” que se observa.

Simbolizando esse descompasso social, está a queda dos cavaleiros. Suas disputas, que envolviam códigos de conduta e um tipo muito particular de combate, cuja necessidade se dá pelo pesado equipamento usado, se tornavam cada vez mais antiquadas diante de novas técnicas armamentistas e organizações de combate que não tinham qualquer compromisso pela conduta cavaleiresca. Um grupo de mercenários, ou uma brigada de camponeses tem mais força em um combate de ataque conjunto, não unitário, e é quase cômica a imagem de um cavaleiro disputando contra uma saraivada de flechas ou uma infantaria e suas armas de fogo. Por outro lado, ainda assim, a face simbólica desses atores da nobreza não é totalmente desvalorizada – afinal, “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes, é publicado no século XVII como crítica aos romances de cavalaria que estavam em processo de declínio à época.

Outro fator da dualidade da época está na presença dos “novos capitalistas” como membros a serem fundidos à aristocracia urbana, “patricia”, eles formam um corpo dono dos meios de produção e do acúmulo de matéria prima. Assim, as guildas são apartadas dos mercadores mais pobres e se encerram por meio da sua maior

proximidade por gestão de monopólios, e os operários, funcionários de parte desses membros de guildas também precisam achar meios de se reunir e se organizar. Isso tudo começando a montar o cenário para o que entendemos como modernismo nas primeiras décadas do século XIV:

então deve certamente incluir-se a Alta Idade Média na era capitalista. Mas, se considerarmos tal definição como incorreta e definirmos o sistema capitalista como sendo, na essência, um tipo de organização que se caracteriza pela exploração do trabalho alheio, pelo *controle* do mercado do trabalho por aqueles que possuem os meios de produção, numa palavra, pela transformação do trabalho de simples forma de prestação de serviços em pura mercadoria, então o início da era capitalista tem que situar-se nos séculos XIV e XV. Por outro lado, dificilmente se pode falar de acumulação real de capital, em grandes riquezas no sentido moderno, mesmo no último período da Idade Média, como também não é viável falar em economia racional, baseada inteiramente em princípios de eficiência e em planos metódicos das empresas. Mas a tendência para o capitalismo, deste período em diante, é incontestável. O espírito individualista da vida econômica, a quebra gradual dos princípios corporativos e a despersonalização das relações humanas ganham terreno por toda a parte; embora grande parte do conceito de capitalismo continue vazio de conteúdo, a época traz já a marca da nova economia e é dominada pela classe média, como representante dos métodos capitalistas de produção (Hauser, 1972, p. 343-344).

Naturalmente essa nova configuração é refletida no fazer artístico. Assim, a classe média passa a gerir, também, as produções culturais, mas de uma forma que, paradoxalmente, não significa que a produção cultural se torne “popular”:

A concepção de arte apoiada por uma organização social tão complexa e dividida como esta não podia naturalmente ser homogênea: não se pode afirmar, por exemplo, que estivesse de acordo absoluto com o gosto popular. Porque, embora orientados noutros sentidos, os fins e padrões artísticos da classe média, provinham dos do clero e da nobreza, e não eram inteiramente diretos e populares, isto é, imediatamente inteligíveis, independentemente de qualquer fundo cultural. O gosto do mercador da Idade Média pode ter sido mais ‘vulgar’, mais realista e mais terra a terra do que o do amador do alto período gótico, mas dificilmente se pode considerar menos diferenciado e menos estranho do que aquele, à experiência cotidiana do povo comum. As formas de pintura e escultura do último gótico, criadas de acordo com o gosto da classe média, foram frequentemente até mais preciosas e diletantes do que as formas correspondentes da arte do alto gótico (Hauser, 1972, p. 344-345).

Mais uma vez, para os fins desta pesquisa, a questão popular se apresenta na literatura. E disso, outro dado importante é que a poesia não está presente como uma das insurgências populares. Tanto a poesia quanto as pinturas e esculturas são pertencentes

às altas classes, uma vez que sua aquisição é cara para o poder econômico das classes mais baixas. O livro, a palavra escrita, por outro lado, é mais acessível. É a partir deste período que o domínio popular e oral⁸⁴ se materializa em textos:

O gosto popular se expressa mais na literatura, que, como quase sempre acontece, penetra agora nas camadas mais inferiores da sociedade do que a pintura e a escultura, cujas obras só os ricos se podem permitir comprar. Aqui também, parte dos gêneros literários revelam menos pendor e menos respeito pelos preconceitos morais e estéticos da casta de cavalaria, mas não há verdadeira poesia popular nesta literatura; em parte alguma a arte do povo comum, independentemente da tradição literária das classes superiores, tem existência própria. A fábula medieval tem sido sempre considerada, pelos historiadores literários e especialistas do folclore, como expressão direta do espírito popular. De acordo com a teoria romântica, considerada como válida até um período comparativamente recente, as fábulas nasceram da tradição oral, e emergiram dos estratos mais profundos da mentalidade popular, ingênua e rude, até atingirem a esfera da literatura, deixando pelo caminho um depósito parcialmente adulterado dessas formas originárias criadas pelo povo. Mas, na realidade, o processo oposto parece ter-se verificado (Hauser, 1972, p. 345-346).

Isso se dá, supomos, por uma questão de caráter purista. Sim, alterando a formalização de um texto, de poema para prosa, de caráter oral para o caráter escrito, alteram-se certas formas específicas de se transmitir uma informação, traduzi-la. Mas a grande diferença da existência entre um texto escrito e um texto falado está na impessoalidade que o primeiro tem em relação ao segundo. Ou seja, sua transmissão não depende que um dado ator, incumbido de uma dada cultura, enuncie o texto de acordo com uma tradição identitária; o texto pode existir, e tem existido em diversas formas sem que o povo que o escreveu ainda esteja vivo e operante – vide a “Epopéia de Gilgamesh”, um poema babilônico datado de até 2150 a.C., somente sendo possível contato com sua narrativa vide sua materialização em argila. Assim entendemos a afirmação de Hauser (1972).

Outra coisa que é preciso ter em mente é que as fábulas não eram o único gênero discursivo “popular”. Na verdade, essa classificação flutua entre ser uma produção popular de fato, com atores populares, ou seja, das classes mais baixas, até a extensão de produções de outras classes, mas sempre com vistas a uma recepção pelo “povo”. Desse modo, esses gêneros podem ser desde canções populares medievais, “é a última descendente do verso lírico dos trovadores e dos estudantes errantes – uma forma de

⁸⁴ Alguns desses exemplos podem ser encontrados na enumeração feita na página 54 desta dissertação.

canção de amor literária simplificada e popularizada” (Hauser, 1972, p. 346); “livros populares”, que são “versões em prosa popular das velhas novelas de cavalaria da corte” (p. 346); a “comédia romântica” aplicada ao gênero teatral, assim como o “teatro religioso” é outra forma escrita por “clérigos, mercadores, artesãos” (p. 347) que, por sua vez, contrasta com o teatro secular, empregado pelos “bobos, jograis, dançarinos e cantores” (p. 347).

Dentre esses atores, há uma diferenciação entre os “mestres” ou “mestres cantores” e os *dilettanti* [“amadores”, em italiano]. A grande diferenciação está que, nos primeiros, as características técnicas são aplicadas para acentuar uma produção profissional “elevada”: Inventam para si dificuldades artificiais e sobretudo métricas, com o fim de deixar na sombra, com o seu virtuosismo e a sua cultura, a multidão dos menestréis incultos” (Hauser, 1972, p. 347); enquanto os segundos:

Reuniam-se, tal como os atores do drama religioso, em organizações semelhantes às guildas e submetiam-se a um conjunto de regulamentos, instruções e proibições, que sob muitos aspectos recordam os estatutos das guildas (Hauser, 1972, p. 347).

No entanto, o que pode ter influenciado a escrita de Horace Walpole (1764:1765) adveio do naturalismo da poesia literária feita pelos “mestres cantores”, no sentido de não se demorar em certas cenas que, ao contrário disso, seriam estendidas em grandes diálogos:

O naturalismo da arte do alto gótico corresponde de certa maneira ao naturalismo do classicismo grego; a representação da realidade move-se ainda dentro de limites de formas estritas e abstém-se de entrar em pormenores que possam prejudicar a unidade da composição (Hauser, 1972, p. 347).

Assim, não é difícil se deparar com parágrafos resumitivos como:

Hipólita então revelou ao padre a proposta que fizra a Manfredo, de dar a mão de Matilda em casamento a Frederico, e a sua aprovação. Jerônimo não conseguiu esconder o seu mal-estar diante deste assunto, mas tentou dissimular afirmando a improbabilidade de que Frederico, o mais próximo em sangue a Afonso, e que viera a reclamar o trono, cedesse a uma aliança com o usurpador de seu direito. Mas nada chegou aos pés da perplexidade do padre, quando Hipólita confessou que estava pronta a não se opor à separação de Manfredo e perguntou a sua opinião quanto à legalidade de sua aquiescência. O padre valeu-se rapidamente do seu pedido de conselho e, sem explicar a sua aversão ao proposto casamento entre Manfredo e Isabela, pintou para Hipólita, com as cores mais terríveis, o aspecto pecaminoso de seu consentimento; anunciou-lhe castigos se ela assim agisse e

admoestou-lhe, nos termos mais severos, para que se recusasse a qualquer ato nesse sentido (Walpole, 1764:1765, p. 127-128).

A proposta de Walpole (1764:1765) é que essa narrativa seja feita nos moldes de uma escrita clerical do século XVI narrando um episódio histórico que se passa entre as cruzadas. Seria então uma escritura “documental”, um registro. Mas é só nisso que fica o aspecto formal rígido, porque o naturalismo desse último momento medieval também é menos formal, como Hauser (1972) aponta, ao dizer que

O naturalismo do último período gótico expulsa agora esta unidade formal, justamente da mesma forma que a arte do século IV a.C. e o helenismo haviam expulsado, e concentra-se na imitação da realidade, por vezes com brutal e cru desrespeito pela estrutura formal. A qualidade especial da arte da última Idade Média não consiste no naturalismo em si próprio, mas na descoberta do valor e estabilidade deste naturalismo, que muitas vezes sabe converter-se em si próprio e já não é – ou já não é totalmente – subserviente a um significado simbólico e sobrenatural (Hauser, 1972, p. 347-348).

Esse naturalismo também reflete as dinâmicas sociais da classe média e seu comércio, pois torna-se presente a necessidade de compreender a dimensão psicológica das negociações de comércio, isso também volta à compreensão da vida como dinâmica:

Porque este mundo que o cerca é agora o cenário real da sua vida, é dentro deste âmbito que ele tem de provar o seu valor; mas, para fazê-lo, deve conhecê-lo no seu mínimo pormenor. E, deste modo, todos os pormenores da vida cotidiana tornam-se objeto de observação e descrição; não só os seres humanos, mas também os animais e as árvores, não só a natureza viva, mas também o lar e o mobiliário desse lar, as roupas, as ferramentas, tornam-se em si próprios temas de interesse artístico (Hauser, 1972, p. 348-349).

Dessa forma, verifica-se nessa época uma mudança que tende cada vez menos às produções artísticas como as pinturas de mural monumentais e às iluminuras aristocráticas tal como eram feitas nas oficinas dos períodos da Baixa Idade Média no período de transição para o período final, a Alta Idade Média. As novas técnicas de gravura e produção textual, como as técnicas de impressão de estampas que logo são usadas para a reprodução em massa das iluminuras, e as reproduções em massa de gravuras em madeira, feitas a partir de materiais mais maleáveis e baratos do que as realizadas com cobre (Hauser, 1972, p. 351-352) assumem a dianteira.

A predominância está nas formas baratas de produção cultural, essas, feitas em grandes quantidades, o que traz como consequência algo que Walter Benjamin e seu

texto de 1936 – republicado dezenove anos depois – discute, e é citado por Hauser (1972) da seguinte forma para encerrar o capítulo:

É muito difícil avaliar a influência do alargamento destes impressos na evolução da arte moderna. Uma coisa, porém, é certa: se a obra de arte perde aquela magia, aquela “aura” que ainda possuía na antiga Idade Média, e mostra uma tendência correspondente ao “desencantamento da realidade” produzido pelo racionalismo da classe média, isto está também, em parte, relacionado com a perda da qualidade de ser única, que a obra de arte individual possuía, pela possibilidade de reproduzi-la mecanicamente⁸⁵. Uma outra concomitância da técnica e exploração da gravura impressa, é a despersonalização progressiva das relações das relações entre o público e o artista. A página ilustrada, reproduzida mecanicamente, circulando em muitas cópias e distribuída quase que exclusivamente entre o homem médio, fica, pela sua natureza, mais ao seu alcance do que a obra original. E muito embora a rotina das oficinas da época tenda já para a “produção em série”, com este trabalho de aprendizagem e cópia dos originais, a imprensa, com as suas numerosas cópias idênticas a uma e única representação, é o primeiro exemplo perfeito da produção em massa, num campo em que uma obra de arte era primeiramente só feita de encomenda. No século XV, surgem as oficinas em que os manuscritos são copiados em série e ilustrados com desenhos feitos à pressa, sendo essas cópias acabadas oferecidas aos livreiros para venda. Até mesmo pintores e escultores começam a trabalhar por atacado, e o princípio da produção de caráter impessoal vem, deste modo, a dominar toda a arte. E assim, na Idade Média, que no início não insistiu no gênio pessoal do artista, mas na maestria que envolvia a criação artística, a mecanização da produção não se tornou difícil de conciliar com a natureza da arte, tal como acontece modernamente, e como teria acontecido no Renascimento, se a tradição medieval de profissionalismo na arte não houvesse mantido a sua concepção de gênio dentro de limites comparativamente estreitos (Hauser, 1972, p. 352).

Na literatura, isso é percebido na forma como características das outras artes são formalizadas. Já não há mais o distanciamento do observador para com a representação, seu modo de vida está impresso ali onde ele pode ver, como nas peças teatrais e na pintura em que se percebe algo como que de “filme” no dinamismo das representações que trazem as imagens de figuras viajantes, ou cenas cotidianas:

O observador já não está contra a obra de arte, como o habitante de outro mundo, mas foi ele próprio arrastado para a esfera da

⁸⁵ WALTER BENJAMIN. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, em Zeitchr. f. Sozialforsch, 1936, V, 1, PP. 40-66. [Citação do texto de Hauser (1972) na forma de nota de rodapé, esta, a número 237. O texto em questão, no Brasil, pode ser encontrado como: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Disponibilizamos o *link* presente na plataforma Moodle USP, veiculado pela página da disciplina “Da República de Weimar ao Debate Sobre o Expressionismo: Estudo Sobre as Vanguardas Históricas”, ministrada pela Profa. Dra. Maria Silvia (USP) em 2018. *Link*: <https://edisiplinas.usp.br/course/view.php?id=61024>].

representação, e esta identificação do que rodeia a cena representada com o meio, no qual o próprio observador está integrado, produz em primeiro lugar a completa ilusão de espaço. Agora, quando a moldura do quadro é considerada como o caixilho de uma janela, através da qual se olha para o mundo, que leva o observador a considerar o espaço em frente e para trás da “janela” como um meio contínuo, agora, pela primeira vez, o espaço ocupado pelo quadro consegue profundidade e autenticidade. O fato de o artista do último período da Idade Média ser capaz de representar o espaço real – espaço no nosso sentido –, realização técnica para além das possibilidades da antiguidade clássica e da primitiva Idade Média, é devido ao encarar das coisas de um ponto de vista de “filme”, produzido pela nova atitude dinâmica da vida em si própria (Hauser, 1972, p. 350).

Com a acentuação do ideário formado sobre e pela Idade Média sendo materializado no que se entende esteticamente por “gótico”, temos então a elite se afastando das classes mais pobres, de forma concentrada. Os preceitos do cavaleirismo passam a compor um ideário de governo e representações artísticas particulares circulando de forma a eternizar esses ideais nos meios das altas classes:

a cultura cavaleiresca da corte não cessa de continuar a exercer influência, e não simplesmente indireta, mas através das suas próprias formas, que, em certos centros, gozam de uma segunda e rica florescência, acima de tudo na corte de Borgonha. Aqui podemos e devemos falar de cultura aristocrática da corte, em contraste com cultura de classe média. Aqui a literatura vive e move-se ainda dentro dos moldes da cavalaria e a arte ainda serve os fins oficiais da sociedade da corte. Mesmo a pintura dum [Jan] van Eyck, que nos impressiona por ser tão classe média, se desenvolve num meio de vida palaciana e é destinada ao meio da corte e à classe média superior associada a esse meio ... Os livros de horas feitos para os duques de Borgonha e de Berry, não só representam o início de uma pintura, mas são, de certo modo, a origem de uma pintura “de maneiras”, isto é, o gênero mais burguês de pintura da classe média, que vai do retrato à paisagem (Hauser, 1972, p. 351).

A nobreza de caráter é quase hereditária e pertencente à grandiosa classe dos cavaleiros, estes correspondentes aos ideais da Igreja também. A coragem é símbolo de nobreza de espírito, é sinônimo de pureza de caráter, às demais classes resta o medo e a vergonha, como aponta Jean Delumeau, em “História do medo no Ocidente” (1978):

Esse lugar-comum – os humildes são medrosos – pode ser bem exemplificado na época da Renascença por duas observações, contraditórias em suas intenções, mas convergentes quanto ao ponto de vista que emepregam e que se pode assim resumir: os homens no poder fazem de modo a que o povo – essencialmente os camponeses – tenha medo (p. 17).

Para encerrarmos este tópico, trabalharemos com um único capítulo de Delumeau (1978), “Introdução: o historiador em busca do medo”, pois tendo o aporte teórico construído nesta resenha de Hauser (1972), ficará mais fácil localizarmos alguns apontamentos que certamente estarão influenciando o horror gótico, nosso próximo tópico. O medo, como o autor irá apontar, passa por uma mobilização discursiva que o coloca como algo a ser rechaçado:

É no momento – século XIV-XVI – em que começam a avançar na sociedade ocidental o elemento burguês e seus valores prosaicos que uma literatura épica e narrativa, encoraja-se pela nobreza ameaçada, reforça a exaltação sem nuance da audácia ... A literatura das crônicas é igualmente inesgotável no que diz respeito ao heroísmo da nobreza e dos príncipes, sendo essa a flor de toda nobreza ... Esse arquétipo do cavaleiro sem medo, perfeito, é constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem. Virgílio já escrevera : “O medo é a prova de um nascimento baixo” (*Eneida*, IV, 13) (Delumeau, 1978, p. 14-15).

Essa concepção é mobilizada por Horace Walpole (1764:1765), mas de modo a dar a volta, sendo inerente a uma classe que não a dos grandes estudiosos e literatos que trabalham a serviço da corte, quando o “medo” é mobilizado como ferramenta narrativa, serve, portanto, ao povo. O que torna as insurgências de histórias góticas algo com público definido, e esse público, um recorte que saberá apreciar essa ferramenta devido ao fenômeno psiquiátrico definido como *objetivação*, explicado em Delumeau (1978) através de uma citação de G. Delpierre (1973):

Um ... efeito do medo é a objetivação. Por exemplo, no medo da violência, o homem, ao invés de lançar-se à luta ou fugir dela, satisfaz-se olhando-a de fora. Encontra prazer em escrever, ler, ouvir, contar histórias de batalhas. Assiste com certa paixão às corridas perigosas, às lutas de boxe, às touradas. O instinto combativo deslocou-se para o objeto (Delpierre *apud* Delumeau, 1978, p. 41).

Acontece que, como visto acima, o fazer artístico da classe média trazia uma dissolução entre vida vivida e vida representada, então, não seria isso um equívoco? Na verdade não, os livros góticos, feitos para um público popular, tinham como centro narrativo as altas classes, eram também escritos por ela, e por isso eram um entretenimento para o povo, uma vez que, mesmo que essas histórias horríveis estivessem presentificadas por acontecimentos horríveis, estes eram acontecimentos horríveis que não “estavam acontecendo” com eles. E, talvez, por isso é que a classe “elevada” e “esclarecida” repudiava tanto essas insurgências, – como veremos adiante

no tópico a seguir – e ela repudiava ainda com mais força quando seus autores se revelavam como membros dessa classe ao deixarem de lado seus pseudônimos.

Mas histórias de medo, de horror, são perigosas, elas alocam certas identidades como receptáculos dos medos a serem apresentados. Uma vez que a arte é vista como uma continuação da vida vivida, logo, as personagens e suas características também devem significar algo sobre as pessoas que correspondem a elas:

As inibições, as carências afetivas, as repressões, os fracassos sofridos por um grupo acumulam nele cargas de rancor suscetíveis de explodir um dia, do mesmo modo que no indivíduo o medo ou a angústia liberam e mobilizam no organismo forças inabituais. Essas se tornam então disponíveis para responder à agressão que assalta o sujeito (salvo o caso de voltar-se contra ele por um traumatismo acima de suas forças) ... Como as agressões sofridas pelos grupos poderiam deixar de provocar – sobretudo ao se somarem ou se repetirem com demasiada intensidade – mobilizações de energia? E essas devem logicamente traduzir-se ou por pânico, ou por revoltas, ou, se não resultam de exteriorizações imediatas, pela instalação de um clima de ansiedade, ou até de neurose, ele próprio capaz de mais tarde levar a explosões violentas ou a perseguições de bodes expiatórios (Delumeau, 1978, p. 38-39).

O que veremos a seguir é como isso se desenrolou com a insurgência do “romance gótico” e sua apropriação de medos e a criação de um gênero literário que será transformado no passar dos séculos, mas sempre embasado na criação de um ambiente ominoso em que tudo de ruim pode acontecer. As ocorrências poderão ser vistas, ainda, dentro de uma miríade de possibilidades materiais relativas a uma prática psico-pediátrica chamada de “Teste do país do medo e do país da alegria”, em que o “país do medo”, quando representado pelas crianças, e como apontado por Delumeau (1978), sempre irá ocorrer com a representação de frases e desenhos que envolvem quatro categorias:

Os símbolos que exprimem e povoam esse “país do medo” são ora de caráter cósmico (cataclismos), ora tirados do bestiário (lobos, dragões, corujas *etc*), ora extraídos de um arsenal dos objetos maléficos (instrumentos de suplício, ataúdes, cemitérios), ora oriundos do universo de seres agressivos (torturadores, diabos, espectros) (Delumeau, 1978, p. 39).

Caso os leitores dessa dissertação queiram um resumo do que se seguirá – um *spoiler* –, é disso que se tratará as páginas a seguir, enquanto damos encaminhamento para esse “país do medo” que estamos explorando por meio de nossa topografia.

2.2. Horror gótico

Tendo início no século XI, em uma transição que se acentua no século XII trazendo para a estilística da época “fidelidade para com a natureza, profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade” (Hauser, 1972, p. 267), e representando algo desconfortável para os renascentistas, a estética gótica representa para a arte, ao mesmo tempo, desenvolvimento de técnicas artísticas e deturpação de valores sagrados. Esses foram os elementos que passaram a ser incorporados em narrativizações sobre o período medieval com o ressurgimento do gótico na arquitetura do século XVIII, quando foram trabalhados sob uma perspectiva estética denominada de “estilo neogótico”.

Este tópico se apoiará bastante na tese de Lainister de Oliveira Esteves (UFRJ), “Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX” (2014), cujos tópicos de seu primeiro capítulo, “1.1. A invenção do gótico moderno” e “1.2. A expansão do gótico no século XIX”, foram essenciais para completar as informações que levantamos e embasar nossas hipóteses interpretativas levantadas a partir dos dados levantados.

Advindo desse interesse pela Era Medieval, a publicação dos “romances góticos” — precursores dos *novels*⁸⁶ — se inspirava nas antigas construções, “cenário perfeito para os ares lendários e saudosistas, alimentados por certa magia e possibilidade de incorporação e revivescência de sentimentos, aflições, conflitos, terrores e *etc*” (Leitão, 2020, p. 44), utilizando da apreensão suscitada pelos espaços ominosos e os discursos sobre esse período, os autores buscavam trazer narrativas que se utilizavam do medo como meio para trabalhar o ritmo da narrativa, através de uma perspectiva que buscava gerar o engajamento dos leitores:

Se se desculpa essa *atmosfera* repleta de *maravilhoso*, o leitor não encontrará mais nada indigno de sua atenção. Admitida a possibilidade dos fatos, todas as personagens se comportam como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação. Não há nada bombástico, nem falsidades, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. Tudo aí aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca. As leis do drama são observadas praticamente durante toda a peça. As personagens são bem-desenhadas e sustentadas ainda por maior perícia. O medo, o principal

⁸⁶ Oliveira (2010) explica que o termo *romance* “em inglês designava, do século XVI ao XVIII, uma narrativa mais longa, mais tradicional e de origem medieval. No século XIX, esse termo é substituído por outro já existente – *novel*, que até então designava a prosa narrativa de ficção, com personagens ou ações representando a vida diária. Como aponta Gotlib, o vocábulo *novel* preencheu o espaço disponível deixado pelo antigo romance, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou romance” (p. 138).

agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento; e é tão frequentemente contrastado com cenas de grande compaixão, que a mente permanece alerta, em constante mudança intensa de paixões (Walpole, 1764, p. 15) ⁸⁷.

O excerto acima vem do patrono do que foi chamado de romance gótico, Horace Walpole, que ao publicar pela primeira vez o texto citado, ocultou sua autoria na figura de um tradutor de italiano, Willian Marshal, quem trabalhou em cima de um registro histórico, porém bastante supersticioso, medieval, possivelmente escrito por um padre, Onupphrio Muralto ⁸⁸.

Walpole era fascinado pela estética gótica, responsável pela *Strawberry Hill House*, tida também como a primeira construção neogótica (Cf. Ferraza, 2017) ⁸⁹, ele empreendeu uma reforma de décadas para que ela fosse atualizada para o estilo neogótico e, inspirado pelos discursos que se formaram pela Idade das Trevas, ele produziu dentro dessa mansão o primeiro livro gótico ⁹⁰, “O Castelo de Otranto” (1764).

O feito de Walpole (1764:1765) para a criação de uma forma de narrativa gótica tem a ver com uma noção que trabalhamos em nossas pesquisas, a *formalização material*, de Vilém Flusser (2007). Essa noção trabalha com o processo de inscrição material dos objetos a partir de um repertório ideal, como no caso em questão. Horace Walpole, como mostramos a seguir, se vale de diferentes fontes para criar sua história gótica. Como base, ele tem o período medieval e a criação de uma história que suscita medo em seus leitores, para tanto, ele se apropria de técnicas narrativas para inscrever

⁸⁷ No corpo do texto, manteremos as datas das publicações originais, contudo, para referenciar em notas de rodapé e referências bibliográficas, ou fazer citações que tenham a ver com o objeto que, de fato, temos contato usaremos a data de publicação da edição de 2010, publicada pela editora Nova Alexandria. Apesar da ABNT normatizar que, em caso de novas edições, mantenham-se os anos referentes à publicação original e às reedições, achamos importante manter as datas originais para contrastar com os diferentes objetos que abordaremos, mantendo assim um efeito de linha temporal. E manteremos a data de 2010 nas “Referências Bibliográficas”, pois, assim, a simplificamos, evitando a poluição visual causada pelo uso de diferentes signos em um tipo de informação que prima pela objetividade da consulta.

⁸⁸ Gostaríamos de registrar nosso apreço pela pesquisa de Esteves (2014), seu texto foi o primeiro de nossas leituras sobre o gótico que trouxe os nomes e informações complementares a todo o caso, que geralmente só se refere ao “pseudônimo de um padre”, um “tradutor italiano”. E tudo isso em um único tópico de 12 páginas do seu primeiro capítulo: “1. Definições do horror literário” (2014).

⁸⁹ Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/estado-da-arte/do-amor-pelas-ruinas-horace-walpole-o-inventor-do-neogotico/>. Acesso em: 04 set. 2023.

⁹⁰ Essa informação é um tanto obscura quanto às fontes, mas trazemos aqui algumas recorrências para além da seguinte citação: “Depois do romance de Walpole – que se deu ao luxo de adquirir uma propriedade e transformá-la numa imitação de castelo gótico, onde montou uma gráfica para editar seus livros – vieram outras obras importantes” (Vidal, 2010, p. 9. *In*: Walpole, 2010). Essa informação está no texto: <https://www.spectrumgothic.com.br/literatura/autores/walpole.htm>. Acesso em 04/09/2023. E o Prof. Dr. Alexandre Meireles da Silva (UFCAT) também traz em seu vídeo “O QUE É GÓTICO (Parte 3): O primeiro Romance Gótico” (2017) essa mesma informação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFRgv81hU34>. Acesso em: 04/09/2023.

isso na forma de narrativa. No entanto, como Flusser (2007) apresenta, há uma fatalidade no processo, ele “deforma” esse repertório ao inscrever a narrativa, ao mesmo tempo em que sua narrativa não pode ser copiada *ipsis litteris*, ela se torna um exemplo de todos os possíveis a partir desse repertório e das técnicas empregadas para que esse medo seja suscitado. Midiologicamente, essa é a relação entre OM e MO – a OM é atualizada ao ser mobilizada em uma MO que, por sua vez, é sempre um tipo de possibilidade instaurada pela OM.

“O Castelo de Otranto” (1764:1765) foi um sucesso, e isso permitiu que Walpole pudesse assumir a autoria a partir de uma reedição, e assim nasceu “O Castelo de Otranto: uma história gótica” [*a Gothic Story*] (1765) (Cf. Louro, 2020) ⁹¹. Acontece que Walpole (1765), no segundo prefácio, explica como fez para que esse gênero discursivo, a princípio, um romance moderno, pudesse remeter ao passado, em sua visão, como um romance medieval o faria:

Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. Mas, se em seus últimos espécimes, a natureza atrofiou a imaginação, ela apenas levava a cabo sua vingança, uma vez que tinha sido inteiramente excluída dos antigos romances. As ações, sentimentos e conversas dos heróis e heroínas dos tempos antigos eram tão inaturais quanto as estratégias empregadas para pô-los em movimento (Walpole, 1765, p. 17-18).

Sobre a possibilidade de ser um romance medieval, ela não ficou restrita a intenção de Walpole, como aponta Esteves (2014):

O reverendo Willian Mason – comentarista de um dos mais privilegiados periódicos ingleses da época, o *Monthly Review*, quando questionado por um leitor sobre a autoria da novela, riu afirmando que não poderia ter sido obra de um contemporâneo ... Posteriormente, o reverendo em carta a Horace Walpole, de quem era amigo pessoal, disse que ele próprio fora completamente enganado (p. 14).

No que diz respeito à formalização de um gênero discursivo, “O Castelo de Otranto” (1764:1765) pode até ter sido o precursor: o uso de uma forma textual que preconiza a dimensão realista das personagens diante de acontecimentos fantásticos (uma junção entre duas formas do gênero discursivo romance), ao mesmo tempo em que

⁹¹ Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/castelo-de-otranto-o-literatura-horace-walpole/>. Acesso em: 04/09/2023.

usa de estratégias estilísticas como a de William Shakespeare, a saber, a justaposição de personagens pândegas a protagonistas solenes, como crítica⁹², como forma de construir tensão, de prender o leitor à leitura do texto, tudo isso é Walpole.

Mas os elementos que retomavam a um ideário do que seria a Era Medieval já se apresentavam em circulação no campo literário de outras formas, como Esteves (2014) indica ao comentar sobre uma carta de Walpole — há pouco menos de um mês da publicação da segunda edição de “O Castelo de Otranto”, para seu amigo William Cole, descrevendo o sonho que o levou a escrever o livro, sob a observação: “Um sonho bastante natural para uma cabeça cheia, como a minha, de histórias góticas”⁹³ (Walpole *apud* Esteves, 2014, p. 17. Tradução nossa):

O comentário sobre seu sonho evidencia a circulação de histórias góticas presentes não só na tradição oral como também em obras editadas. Longos poemas como *Night Thoughts* [Pensamentos noturnos], de Edward Young, publicado em 1742; e *The Grave* [O túmulo], de Robert Blair, em 1743, assim como a narrativa em prosa *Meditations Among Tombs* [Meditações em meio às tumbas], de 1745, de James Hervey, trazem o universo sombrio que serviria de base para a definição estética gótica. Destaca-se ainda a publicação, em 1746, de *Treatise on Vampires and Vevenants: The Phantom World* [Tratado sobre vampiros e assombrações: o mundo fantasmagórico], de Dom Augustine Calmet, como exemplo do interesse da literatura de língua inglesa pelo universo sobrenatural (Esteves, 2014, p. 17).

Diante desses dados, nossa interpretação leva a entendermos que o posto de Horace Walpole como precursor do gótico na literatura e precursor do Horror como gênero, está na forma como ele se apropriou editorialmente das formas de fazer seu texto circular e das formas como ele justificou a pertinência de seu texto como algo distinto⁹⁴:

Os prefácios das duas edições de *The Castle of Otranto* [O Castelo de Otranto] sugerem claramente modos diferentes de leitura para o romance: o primeiro tenta ludibriar o leitor, levando-o a acreditar tratar-se de uma história fantástica narrada em um passado obscuro. O segundo diz se tratar de ficção tentando convencer o público de que isso não diminui a humanidade dos personagens (Esteves, 2014, p. 16).

⁹² “Em minha humilde opinião, o contraste entre o sublime de um e a simplicidade do outro revela o patético que existe no primeiro, sob uma luz mais intensa” (Walpole, 1765, p. 19).

⁹³ Texto original: “*A very natural dream for a head filled like mine with Gothic story*”.

⁹⁴ Valemos-nos, durante toda essa discussão sobre “O Castelo de Otranto” (1764:1765), de Horace Walpole, de noções sobre os *polissistemas de cultura* (Even-Zohar, 2013a) e sobre o *sistema literário* (Even-Zohar, 2013b), que serão explicitados no próximo capítulo “3. Morfologia dos ermos”, página 207 desta qualificação.

No prefácio da primeira edição são dispostos elementos que criam o imaginário de uma localização interessante aos entusiastas da Era Medieval: um original que consta do ano de 1529, em uma Nápoles em que a produção livreira florescia, ao mesmo tempo em que o reformismo buscava diminuir o poder da Igreja. Dessa forma, seu autor, possivelmente um padre, escreve um livro na busca de reconstruir a importância da fé, se valendo de um acontecimento supostamente real. No entanto, os nomes se mostram alterados dos que seriam os reais:

Os nomes das personagens são evidentemente fictícios e, provavelmente, foram disfarçados intencionalmente. Ainda assim as designações espanholas dos criados parecem indicar que o livro não foi redigido antes do estabelecimento dos reis de Aragão em Nápoles, que tornaram os nomes espanhóis comuns na região (Walpole, 1764, p. 13).

A inexata localização temporal dos acontecimentos leva o tradutor, “um tal” de Willian Marshall, a supor que:

Os incidentes principais são tais que parecem situar-se nos tempos mais obscuros do cristianismo; mas a linguagem e a atitude não têm nada que favoreçam o barbarismo. Seu estilo é do mais puro italiano. Se ao texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido, a história narrada, deve ter sido entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso (Walpole, 1764, p. 13).

“Marshall” (1764) então continua a desenhar a relevância estilística do texto, invocando seu valor para uma leitura moderna, ainda que se tratasse de uma obra antiquada:

Não é improvável que um padre habilidoso tenha se esforçado por voltar as suas próprias armas contra os renovadores; e pudesse ter se servido de seus talentos para reafirmar no populacho suas antigas credences e superstições. Se era essa sua intenção, ele realmente atingiu seus objetivos. Uma obra como esta fala tão de perto a centenas de mentes simplórias muito mais do que metade dos livros teóricos que foram escritos desde os dias de Lutero até hoje.

Tal interpretação dos motivos do autor não passa entretanto de mera conjectura. Quaisquer que sejam seus pontos de vista, ou quaisquer que tenham sido os efeitos de sua execução, tal obra só pode ser apresentada ao público, hoje em dia, como um fato de entretenimento⁹⁵. Mesmo assim, alguma justificativa é necessária. Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances. O mesmo não se

⁹⁵ Aqui está um dos pontos relacionados aos desenvolvimentos literários, como temos entendido, desde a Idade Média, de acordo com o que viemos apontando.

dava quando o nosso autor estava escrevendo; muito menos quando a história estaria supostamente se passando. A crença em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade de trevas, que um autor não seria fiel aos *costumes* da época se omitisse toda menção a eles. Ele próprio não é obrigado a acreditar, mas deve retratar suas personagens como se essas acreditassem (Walpole, 1764, p. 14. Grifos do autor).

Provando ser “uma pessoa de seu tempo”, o “tradutor” ressalta um elemento que parecia estar sendo usado frequentemente à época, em conjunto com um detalhe que vai retornar algumas páginas depois sobre a qualidade (o valor artístico) do texto, segundo ele: a leitura é fluida e interessante, engaja o leitor através dos mecanismos que produzem apreensão e medo; e o texto é chamado de “peça”, mas não está nas conformidades desse gênero discursivo teatral (Walpole, 1764, p. 14-15). Ele, após explicitar algumas coisas — como a presença dos criados e sua importância narrativa para intensificar o drama dos nobres protagonistas; a “moral” da narrativa que lhe parece antiquada, “O pecado dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração”; e seu desejo de republicar o original italiano reconhecendo, no entanto, que isso possa desprestigiar seu trabalho prévio de tradutor —, aponta que: “É uma pena que [o padre] não [tenha] empregado seus talentos no gênero para o qual foram eles evidentemente talhados: o teatro” (Walpole, 1764, p. 16).

Para terminar de construir essa mitologia toda, Walpole (1764) se vale de mais uma artimanha, ele reforça a possibilidade do texto ser sobre um acontecimento real:

A ação se desenrola, sem dúvida alguma, em algum castelo existente. O autor frequentemente parece, sem intenção premeditada, descrever algumas de suas divisões internas. *O aposento*, diz ele, *da ala direita; a porta na ala esquerda; a distância da capela ao apartamento de Conrado*; essas e outras passagens são fortes indícios de que o autor tinha um prédio determinando diante dos olhos. Os curiosos, que têm tempo livre para embrenhar-se em tais pesquisas, talvez possam descobrir nos escritores italianos a fundação a partir da qual nosso autor edificou a sua obra. Se se acreditar que tal catástrofe, bastante semelhante à que ele descreve, deu origem a este livro, tal fato irá certamente contribuir para o interesse no autor e fazer de *O Castelo de Otranto* uma história mais emocionante (Walpole, 1764, p. 16. Grifos do texto originário).

Esse final quase, se não totalmente, metalinguístico, revela a profunda consciência de Walpole quanto ao que seria uma leitura de entretenimento, seu intuito. O engajamento, que atravessa as técnicas de escrita e extravasa para o mundo vivido, precisa de mais que meia dúzia de fatos curiosos, precisa de espaço para a construção de rumor público e precisa que isso seja feito, também, por iniciativa dos leitores, os

consumidores desse produto. Que melhor maneira ele poderia se valer do que incitar uma busca sob a promessa de tornar o objeto em mãos de seu consumidor algo ainda mais relevante? Mas essas coisas são subvertidas com a reedição, e seu novo prefácio. Como Esteves (2014) aponta:

A drástica mudança de posição se dá quando as iniciais H. W. indicam a autoria. O que era curiosidade histórica, artefato pitoresco, transforma-se em uma afronta aos valores modernos, ameaçadora apologia do barbarismo. Aceito como imagem de um tempo que se perdeu, superado pela ilustrada consciência racional, o romance é execrado como produto contemporâneo, tomado como incompreensível exercício de imaginação supersticiosa. Mas como um homem refinado e influente como Horace Walpole poderia se dedicar a propagar valores obscuros ultrapassados? A crítica fala em “restauração do pensamento bárbaro”, como se os fantasmas medievais pudessem ressurgir das sombras da razão ilustrada e desestabilizar o progresso espiritual conquistado com o cultivo da educação⁹⁶. Em sua primeira edição o romance é a imagem das trevas suplantadas, produto de um passado distante. Na segunda, quando se revela a invenção do bárbaro e do obscuro pela imaginação moderna, passa a ser um problema (p. 19).

O que precede a primeira edição é uma separação no que pode ser tido como sucesso de vendas dos produtos culturais. Por um lado, o público, principalmente o pequeno-burguês (Vidal, 2010, p. 8), gostou bastante, por outro, temos o exemplo trazido por Esteves (2014, p. 18), da revista *Monthly Review* [Crítica Mensal], que apontou “O Castelo de Otranto” (1764) como um “entretenimento considerável” [*considerable entertainment*].

Com o segundo prefácio, temos uma posição do próprio Walpole diante dessa dicotomia, inclusive, uma resposta ao fim do texto, quase que premeditando o que se tornaria a recepção de seu livro como um exemplar contemporâneo e não um objeto exótico, a cristalização de uma “Idade das Trevas”:

O propósito de tudo quanto se disse é resguardar minha própria ousadia sob o exemplo do gênio mais brilhante que este país, pelo menos, produziu [William Shakespeare]. Poderia ter argumentado que, tendo criado uma nova forma de romance, eu estava livre para empregar quaisquer normas que julgasse adequadas à sua execução. Mas, sinto-me mais orgulhoso de ter imitado, embora de modo débil, pálido e a grande distância, um modelo tão magnífico, do que ter todo o mérito da invenção, a menos que pudesse ter imprimido em minha obra o gênio tanto quanto a originalidade. Do modo como está, o público já a honrou bastante, seja qual for o patamar em que venham a colocá-la (Walpole, 1765, p. 24).

⁹⁶ O retorno das escolas laicas a partir da Alta Idade Média.

No exemplar da Nova Alexandria, que temos usado como referência para essa obra, uma nota de rodapé explica o que Walpole (1765) quis dizer com sua última sentença: “Ou seja, por comprar o livro, o público já o honrou, não importa em que lugar seu último veredito venha a colocá-lo” (p. 24). Walpole (1765) se resguarda quanto às críticas a este gênero textual, apontando que, uma vez “protegido” pela “genialidade” de Shakespeare, pouco importa o olhar da crítica, mas ele não se salva do discurso a respeito dos góticos e suas trevas, mesmo que tivesse tentado:

Ele⁹⁷ observou que em todos os escritos inspirados as personagens favorecidas por milagres e testemunhas dos mais estupendos fenômenos nunca perdem seu caráter humano; enquanto que nas produções de histórias românticas um evento improvável é invariavelmente sucedido por um diálogo absurdo. Seus atores parecem perder o sentido da realidade no momento em que as leis da natureza desviam-se de seu curso. Como o público aplaudiu tal tentativa, o autor não tem necessidade de dizer que se considerava inteiramente despreparado para a tarefa que desempenhou. No entanto, se a nova estrada por ele aberta puder facilitar o avanço de talentos mais brilhantes, ele os reconhecerá com prazer e modéstia, pois tinha noção de que o projeto era passível de maiores belezas do que sua imaginação, ou maestria na condução das paixões, podia lograr (Walpole, 1765, p. 18).

No entanto, ao se referir ao público como fiador do sucesso, ele se esquece que em um sistema literário ainda há figuras que apontam para uma institucionalização das obras... Os críticos são importantes, o que se diz de obras literárias em meios oficiais é parte constitutiva de sua construção de valor, e talvez esse tenha sido seu erro, mesmo que, em nome de uma cultura teatral inglesa, ele tenha se colocado em posição de crítico a Voltaire, que aponta nas produções inglesas uma “infecção bufonada”, herdada de uma influência espanhola que já não apetece o público francês, mesmo sendo característico de Shakespeare e suas aclamadas obras (Walpole, 1765, p. 20) – Esse seu posicionamento também o coloca como nacionalista, de certo modo. Supomos que seu erro consistiu na “ousadia” de equiparar um romance que retorna a um “período maldito” com um tipo de texto de alto valor cultural para a época: a peça teatral.

Discursivamente, está posta aqui mais uma forma de se entender o interdiscurso como local de disputa pelos sentidos marcados por uma memória discursiva de enunciação. De um lado, Walpole (1765) atribui a capacidade de avaliação da pertinência de um objeto literário ser o consumo dessa obra pelos leitores, apesar da aprovação ou não dos críticos, o que leva à ideia de quais tipos de formas são desejáveis. Do outro lado, ela apresenta o posicionamento de Voltaire (ou do que ele

⁹⁷ Walpole (1765) refere a si em terceira pessoa por quase todo paratexto

ser Voltaire se encobrendo pela identidade de um editor) que além de falar da posição de um crítico, ou seja, a favor do estatuto desses agentes na realização de seu ofício, também aponta que a “bufonaria” é uma forma enfadonha e que não deve ser praticada em nome do certificado de valor de dada obra⁹⁸.

De toda forma, a polêmica também constrói rumor público, e disso ele também não deveria ser tão alheio. Walpole mexeu com o sistema literário de tal forma que tomou para si o protagonismo de algo que o eternizou, a ponto de ser considerado o formalizador primeiro do que hoje entendemos por Horror (Esteves, 2014, p. 20) e precursor de um tipo de publicação que se institui no embate com o que os atores institucionalizantes reconhecem como de valor literário.

Então o gênero surge na literatura como maldito e apelativo:

O livro é uma espécie de ameaça, como se pudesse, pela estranheza de seu anacronismo, perturbar o bom gosto e a ordem das coisas. O imperativo da descrença é convocado para expurgar essa extravagância da imaginação, repelida como se personificasse o mal. As cenas fantasmagóricas convivem com o padrão ideal de racionalidade apenas como mercadoria excêntrica, como artefato de um mercado de produtos exóticos. Reconhecido como artifício contemporâneo, cai em desgraça, e já não é um passatempo aceitável. O confronto crítico entre as duas edições abre espaço para reflexões acerca do estatuto da ficção e os limites da imaginação. Fica claro que nesse contexto o gótico é literariamente válido como interesse de antiquário. É como se, ao sugerir uma leitura atualizada do universo sobrenatural e a observação realista de personagens humanos diante de situações fantásticas, Walpole propusesse algo que, para alguns críticos, afetava o bom senso. A investigação racionalista do comportamento moral diante de fenômenos insólitos indicava a hipótese de imaginar as credences do passado da perspectiva da aparentemente estabilizada racionalidade setentista, o que poderia pôr em risco valores os quais os comentaristas da *Monthly Review* não davam mostrar de pretender negociar (Esteves, 2014, p. 19-20).

Dentro de nossos estudos, entendemos, assim, que Horace Walpole entra para a história literária ao trazer em seu livro o horror encarnado das ansiedades sociais, ao retratar um passado histórico de corrupção que passa a afligir o presente, a partir de elementos fantásticos causadores de medo:

A atmosfera sombria, as ameaças misteriosas, espaços como castelos antigos, passagens subterrâneas, labirintos, pinturas que se animam, paisagens ameaçadoras, ruínas, assim como a volta do passado

⁹⁸ Apresentamos o conceito de interdiscurso na página 36, e o retomamos em nota de rodapé na página 56 desta dissertação.

medieval utilizadas por Walpole, sofreram algumas mudanças quando empregados nas obras góticas posteriores; no entanto, segundo Botting (1996, p. 45) serviram como *framework*, ou seja, moldura para as narrativas seguintes (Almeida, 2008, p. 20. Grifos da autora).

Não se pode afirmar quanto à influência direta do excesso de informação ornamental nos elementos narrativos dos *novels* góticos, mas nos parece particularmente interessante como é reconhecida uma “parafernália gótica”⁹⁹ desses elementos, seja na literatura, seja na arquitetura¹⁰⁰. Almeida (2008), por exemplo, traz na citação de Varma (1987, p. 21) uma enumeração deles, que aqui traduzimos livremente: um cenário desolado, tempestades, corujas guinchando, morcegos planando, eventos incitantes em mausoléus ou no escuro, paisagens bucólicas em ventania, pássaros circulando o alto das ameias, os cenários crepusculares, ou iluminados pela lua, de mosteiros, ou de tumbas destruídas, ou de arcos fechados cobertos por hera *etc* (Almeida, 2008, p. 21).

Mas como os críticos apontariam isso em uma época de “racionalidade plena”? Assumir que uma história fictícia era efetiva em sua proposta em produzir medo, justamente por não negar de todo o sobrenatural, mas por tratá-lo com “naturalidade”, seria dar o braço a torcer. Quando Walpole (1765) propõe a quebra de um gênero discursivo que buscava representar o dia a dia em sua mais pura “verdade”, a dessacralização dessa suavidade em algo, *a priori*, irracional, incabível ao gênero, foi a deixa da crítica para ir na contramão:

O gótico, argumentarei, é a quebra do gênero e a crise ocasionada da inabilidade do “contar”, significando duas coisas, a inabilidade de narrar e a inabilidade de categorizar. O gótico, argumento, marca uma preocupação moderna peculiar sobre limites e seu colapso (Halberstam, 1995, p. 23. Tradução nossa¹⁰¹).

Como apresenta Esteves (2014), as produções conseguintes de romances góticos tiveram na crítica dessas inabilidades sua maior resistência, mas também sua moeda de troca. Começando por Clara Reeve (1777:1778), com a publicação de “O Velho Barão Inglês” (1778), primeiro intitulado como “*The Champion of Virtue*” [O Campeão da Virtude] (1777), ela critica em seu segundo prefácio os “excessos sobrenaturais” de Walpole (1764:1765), assim atenuando esse aspecto; sete anos após o sucesso de

⁹⁹ Para retomar diretamente Almeida (2008, p. 21).

¹⁰⁰ E que para Halberstam (1995) faz todo sentido, como mostraremos adiante neste tópico.

¹⁰¹ Original: “*Gothic, I will be arguing, is the breakdown of genre and the crisis occasioned by the inability to “tell”, meaning both the inability to narrate and the inability to categorize. Gothic, I argue, marks a peculiarly modern preoccupation with boundaries and their collapse*”.

vendas, mas não de perseverança no rumor público, Reeve escreve “*The Progress of Romance*” [O Progresso do Romance] (1785) seu maior sucesso.

A autora, como aponta Esteves (2014), consegue equilibrar a narrativa nos romances ao conciliar a existência de acontecimentos sobrenaturais, que o gênero discursivo permite e que o público parece apreciar, com a dramaticidade realista que a crítica exige em suas avaliações. Assim, ela atenua os acontecimentos sobrenaturais — não aparecem retratos e estátuas se movendo, visões de armaduras gigantes pelos cômodos do castelo, nem pedaços de seu equipamento atingindo as personagens —, em “*The Progress of Romance*” (1785) há apenas um fantasma que aparece esporadicamente, aumentando a tensão, evitando o riso diante do absurdo dos excessos. A crítica, como aponta Esteves (2014), aprovou, com a ressalva de que a *Monthly Review* não aceitou muito bem a presença do fantasma. Mas outro problema surgiu dessa nova proposta para o Horror:

A revista *Gentleman's Magazine*, por exemplo, sugere que a fantasia verossímil poderia ser perigosa para mentes despreparadas por não ser completamente absurda ... A hipótese é reiterada no prefácio escrito para uma edição de 1810 em que a escritora Anna Laetitia Barbauld afirma que o absurdo cotidiano de Reeve se confunde com as crenças dos leitores. O lado perigoso da suavização se revela. Se as fantasias de Walpole são de mau gosto, a tentativa de aproximação com a realidade pode ser ainda mais nociva. O fantasma da superstição é ainda mais amedrontador em um contexto relativamente realista, e quando a fusão das duas formas de narrativa aparenta estar mais organicamente ligadas, surge o risco da crença sem controle (Esteves, 2014, p. 21).

A última década do século XVIII foi decisiva para a implementação do gótico na literatura, ainda que seu valor fosse diminuído. Ann Radcliffe, principalmente seu “*The Mysteries of Udolpho*” [Os Mistérios de Udolpho] (1794), encabeçam o protagonismo no rumor público, o terceiro de sete livros da autora é elogiado na *Monthly Review*, por William Enfeld, como responsável por produzir um terror artificial sem que se perca nas “fraquezas da credulidade supersticiosa”, como cita Esteves (2014). Para nós, o interessante é ver o paradoxo que essa narrativa instaura no romance gótico e no Horror:

O mundo ameaçador põe em xeque os valores da heroína, que reafirma sua pureza de caráter no desfecho. As virtudes são realçadas enquanto o leitor é conduzido por uma narrativa que não sugere grandes extravagâncias imaginativas. Porém, essa dupla articulação é, no mínimo, curiosa. Se a virtude triunfa sobre o vício, este permanece parte necessária do universo dramático, e se a imaginação precisa ser controlada é porque existe a possibilidade do desvario. A defesa da

virtude não nega o aspecto sedutor do vício e o controle racional não pode afastar completamente certo aspecto mágico da trama. A adequação do romance a determinado padrão de gosto não exclui o que supostamente deve ser combatido. Histórias como as de Radcliffe se tornam populares ao reforçar paradoxos da segurança ficcional, tal como máquinas de simulação do medo que louvam a virtude divulgando o vício (Esteves, 2014, p. 23).

Quando o romance moderno se atém à “natureza”, preconizando certa realidade nas representações narrativas, ele automaticamente relega os elementos supersticiosos às margens do imaginário de possibilidade literária. Mas o romance gótico faz o contrário: “ao invés do gótico existir nos cantos escuros do realismo, a realidade é enterrada viva nos sombrios recantos do gótico” (Halberstam, 1995, p. 11. Tradução nossa)¹⁰². No entanto, dois anos depois, outra obra evidencia ainda mais esse paradoxo, explicitando ainda mais o intolerável¹⁰³ que mora no Horror.

“O Monge” (1796), de Matthew Lewis, conseguiu se tornar mais que polêmico, ele foi um escândalo de dimensões políticas. Enquanto obra de autoria anônima, a história de um monge que cai em desgraça¹⁰⁴ — comete crimes gravíssimos e pecados capitais —, por conta de uma influência demoníaca, é meramente fonte de especulação e debate sobre os horrores representados, a questão mais formal, relativa ao gênero discursivo, fica em segundo plano:

Samuel Taylor Coleridge declarou na *Critical Review* [Análise Crítica] tratar-se de uma blasfêmia, de um romance perigoso que poderia gerar constrangimentos no universo doméstico ... Por outro lado, um crítico da *Monthly Mirror* [Espelho Mensal] enfatiza a força controversa da obra e disse não se lembrar de ter lido nada tão intenso e interessante (Esteves, 2014, p. 23-24).

Lewis (1796) protagoniza o escândalo quando republica sua obra, agora assumindo sua autoria junto de sua cadeira na “Câmara dos Comuns” [*Chamber of*

¹⁰² Original: “... rather than the Gothic residing in the dark corners of realism, the realistic is buried alive in the gloomy recess of Gothic”.

¹⁰³ No tópico a seguir, “2.4. Horror: orbital”, voltaremos a essa noção que Jacques Rancière (2012) desenvolve. Por *intolerável*, Rancière (2012) aponta que não se trata essencialmente da exposição de horrores sofridos por vítimas de qualquer que seja a violência, mas sim a forma inadequada de representar esse horror, que, para ele, seria um deslocamento de atenção da figura da vítima em função ao fato da violência, uma objetificação da vítima (p. 96).

¹⁰⁴ Vale lembrar que a figura do “monge” na Baixa Idade Média até a transição para a Alta Idade Média era a representação do período, seu símbolo. Lewis (1796), em sua posição de *Squire* (ver a nota de rodapé a seguir), ou seja, no lugar de um burguês de grande projeção social, estava “cutucando a onça com a vara curta”. Mexer nos alicerces das instituições é um jogo perigoso, como ele descobriu.

Commons], no Parlamento da Grã-Bretanha, ao designar a autoria do texto como pertencente ao M. G. Lewis, Esq. M. P.¹⁰⁵:

A revelação causou revolta em Coleridge, que afirmou ser assustador que um legislador tornasse pública uma obra de natureza tão controversa. Com o acirramento das críticas, Lewis, submetido a um tribunal, foi obrigado a recolher os exemplares restantes da terceira edição e a editar a quarta com corte das cenas descritivas de relações sexuais (Esteves, 2014, p. 24).

A polêmica mais uma vez se mostrou produtiva. Os debates a respeito dessa história fizeram com que os exemplares fossem reeditados até o início do século seguinte. A partir dele começa-se a desenhar uma estética literária própria do que caracteriza o gênero do romance gótico:

O lado sedutor da proibição ajuda a tornar a obra mais atraente, assim como o desfile de vícios, crimes e pecados, que dramatiza o outro lado do interesse pela conclusão supostamente virtuosa. Nesse aparente paradoxo, a produção ficcional aos poucos se afirma como espaço de representações amplas no qual o sobrenatural convive com os recorrentes delitos do corpo. O horror passa a ser tributário do caráter realista das descrições de sexo, tortura e morte. O corpo minuciosamente descrito, vítima das mais variadas formas de violência, aparece como o lugar privilegiado do medo. A decomposição física rivaliza com as aparições fantasmagóricas na composição da sinistra arquitetura do gótico (Esteves, 2014, p. 24-25).

Um aspecto que Esteves (2014) ressalta por todo esse tópico é o da publicação: Walpole (1764:1765) publica em sua residência suas obras e as de colegas; Clare Reeve (1777) faz uma impressão particular de seu livro, que no ano seguinte é reeditado e impresso pela editora Dilly; Ann Radcliffe (1794) causa burburinho quando a editora G. G. and J. Robinson paga “a exuberante quantia de 500 libras pelos direitos autorais – nessa época o pagamento a novelistas variava entre dez e vinte libras” (Esteves, 2014, p. 22). Porém, gostaríamos de destacar o enfoque que ele dá em seu último parágrafo para a editora Minerva Press, que foi responsável pela massificação do romance gótico, fato esse que incomodou até mesmo H. P. Lovecraft, dois séculos depois, com sua “terrível profusão de lixo literário” (Esteves, 2014, p. 25):

A popularização da leitura, no entanto, veio acompanhada da má fama de editora de literatura menor, de textos menores cuja única ambição era suprir a demanda comercial por obras de leitura fácil (p. 25).

¹⁰⁵ Segundo Esteves (2014), em nota de rodapé, na página 24: “Esq. é a abreviação de *Esquire* [Magistrado/Juiz de Paz], pronome de tratamento usado para designar homens de classe social elevada, e M. P. é a abreviação de *Prime Minister* (primeiro-ministro)” (p. 24).

O romance gótico é entretenimento como as sagas épicas o são na Idade Média. Um mero espetáculo voltado ao divertimento do povo, sem qualquer valor literário ou reflexivo. Contudo, o romance gótico é um gênero discursivo — não diferente de outros, em certa medida — que está em constante transformação. Parte disso, supomos pela nossa pesquisa, acontece porque o que aflige a sociedade também se transforma de tempos em tempos — traremos isso mais adiante como a personificação de medos —, mas, aqui, os elementos sobrenaturais ainda estão muito difusos, sua existência em um tipo de texto que não poderia ter elementos sobrenaturais já era desconfortável o suficiente para o grande público. Do final do século XVIII ao início do século XIX o sobrenatural atenua-se mais e mais em nome de uma comerciabilidade cada vez maior, ainda influenciada pela atuação da crítica especializada:

a ficção gótica transforma-se em produto literário de largo consumo na Inglaterra. Alicerçado sobre algumas obras centrais multiplica-se reproduzindo os cenários sombrios de castelos e mosteiros propondo o confronto entre a virtude e o vício por meio de heroínas puras e vilões nefastos. O problema do sobrenatural continua em pauta, mas aparece em segundo plano, subjugado pela explicação racional ou diminuído em seu aspecto terrífico diante da exploração de uma crueldade mais humana. Perde importância como dispositivo literário à medida que a fabulação caminha para o triunfo realista e que as formas de horror passam a privilegiar dramas possíveis, segundo leituras arrazoadas da experiência (Esteves, 2014, p. 25).

No entanto, o romance gótico no século XIX sofre uma nova mutação. A possibilidade realista passa a existir em uma narrativa que simula uma prática transmídia: cartas, telegramas, diários, transcrições de áudio gravados de gramofones são utilizadas para dar ênfase nesse efeito de realidade. Os leitores passam a preencher as lacunas desses gêneros discursivos realistas — são parte do seu cotidiano — com os eventos sobrenaturais que se desenrolam na narrativa, mas que não são totalmente descritos, devido às impossibilidades que esses diferentes gêneros discursivos impõem na narrativa. O efeito no consumo dessa nova forma literária é prazeroso, a curiosidade pelo proibido, quase intolerável, que se apresenta na “possibilidade” de um sobrenatural tão “realista” é divertido, entretém. A partir disso, também, o romance gótico deixa de ser *romance*, torna-se *novel*:

Porque o texto é apresentado para o leitor como um quebra-cabeças e por causa de, como Lovell aponta, “a narrativa não tem ... qualquer personagem que represente o leitor autoposto” (59), ler se torna uma atividade que cria seus próprios prazeres, os prazeres textuais. O

novel, assim, como comódite, como forma de conhecimento, pode ser chamado gótico quando e onde localiza suas próprias funções como produtividade monstruosa e conecta este funcionamento a um hospedeiro dos medos associados com popularidade, com a população, com o consumismo, com a cultura de massa, com a feminilidade, com o estrangeiro, com a guerra de classes, e a perversão sexual (Halberstam, 1995, p. 51. Tradução nossa)¹⁰⁶.

Mary Shelley e seu “Frankenstein ou O Prometeu Moderno” (1818:1831) é a precursora dessa nova técnica. Atualizada sobre os avanços científicos do galvanismo e sua ressurreição dos mortos¹⁰⁷, tendo acesso às discussões que seu pai participava sobre opressão política e a sua própria formação intelectual que a permitiu certo senso crítico sobre os acontecimentos que se apresentavam para ela, Mary Shelley só precisava de um mote para colocar suas reflexões no mundo.

Segundo o prefácio para a edição de 1831, esse momento chegou com a estadia na propriedade suíça de Lorde Byron, no verão de 1816. Levados à reclusão pelo excesso de chuvas, munidos de livros com “histórias de fantasmas”¹⁰⁸, Byron lança o desafio à Mary, Percy e Polidori: “Cada um de nós escreverá uma história de fantasmas”. Os três homens não têm muitos problemas, conseguem escrever logo, porém Mary tem certa dificuldade, não consegue pensar em nada. Até que, durante uma conversa entre Percy e Byron, eles começam a tocar no assunto do galvanismo e seus experimentos controversos. A noite avança, todos se recolhem e a mente de Mary Shelley começa a burilar sua história de fantasmas:

Minha imaginação, instintivamente, possuiu-me e guiou-me, trazendo as sucessivas imagens que brotavam em minha mente com uma vivacidade muito além dos laços habituais do devaneio. Vi – com os olhos fechados, mas em uma imagem mental aguçada – o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado atrás da coisa que agregara. Vi o terrível espectro de um homem esticado e, então, por obra de um

¹⁰⁶ Original: “Because the text is presented to the reader as a puzzle na because, as Lovell points out, the “narrative lacks ... any character Who can stand in for the imputed reader” (59), reading becomes an activity that generates its own pleasures, the pleasures of the text. The novel, then, as commodity, as a form of knowledge, can be called Gothic when and where it locates its own function as a monstrous productivity and connects that function to a host of fears associated with popularity, population, consumerism, mass culture, femininity, the foreign, class wars, and sexual perversion”.

¹⁰⁷ Os experimentos com os corpos de animais, criminosos e indigentes eram feitos em praça pública. Os efeitos das correntes elétricas faziam com que a musculatura dos cadáveres se mexesse, causando a ilusão de reanimação dos corpos.

¹⁰⁸ A curadoria da “*Deluxe Edition*” da Darkside® Books aponta que: “As duas histórias de horror gótico mencionadas por Shelley fazem parte da coletânea *Fantasmagoriana* e foram publicadas em inglês como *Tales of The Dead* somente em 1820. A descrição de Mary Shelley dos contos ‘The History of the Inconstant Lover’ e ‘The Tale of the Sinful Father of his Race’, que aparece no mesmo volume em *Portraits de Famílie*, não corresponde muito bem às verdadeiras histórias, embora ela afirme o oposto, talvez porque as memórias tenham sido escritas quinze anos depois dos fatos relatados” (Shelley, 2017, p. 26. Grifos do texto originário).

mecanismo potente, observei-o mostrar sinais de vida e agitar-se em um movimento desajeitado, quase vivo. Assustador; porém, supremamente mais apavorante seria o efeito de qualquer esforço humano de escarnecer do estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso aterroriza o artista, ele correria para longe do ofício odioso de suas mãos, horrorizado. Esperaria que, deixada sozinha, a centelha de vida que comunicara extinguir-se-ia; que essa coisa, receptáculo de tal animação imperfeita, voltaria a tornar-se matéria morta e dormiria na crença de que o silêncio do túmulo destruiria para sempre a existência efêmera do cadáver medonho que considerara como o berço da vida. Ele dorme, mas é despertado; abre os olhos, eis que vê a coisa disforme à beira da cama, a abrir as cortinas do dossel e fitar-lhe com olhos fulvos, lacrimosos, mas especulativos (Shelley, 1931, p. 28).

Mary Shelley tem em suas mãos algo diferente de um fantasma. Ao escrever sua narrativa, essa criatura e o texto passam a reunir os mesmos sentidos, a criatura passa a funcionar como uma tecnologia do que ela quer abordar com o texto e o texto encontra ecos na criatura. A “coisa disforme” se transforma em um monstro, em um receptáculo do medo que essa história de horror busca mobilizar:

Não se trataria simplesmente de uma trama de horrores sobrenaturais; o objetivo não seria contar uma história de fantasmas, mas oferecer uma narrativa ilusória que desse ensejo a uma análise das paixões humanas. O extraordinário estaria a serviço da exploração profunda de sentimentos e da busca pela verdade das paixões que eventos ordinários não poderiam revelar (Esteves, 2014, p. 26).

O monstro de Frankenstein é a conjunção do medo de um corpo reanimado, da possibilidade da humanidade deturpar os valores morais cristãos, da ameaça de um tipo de ser que, apesar de “inferior” — é feio, desajeitado, feito de partes, a princípio, desconexas de outros corpos —, pode subjugar o “elevado” europeu e toda humanidade: “O monstro funciona como monstro, em outras palavras, quando ele é capaz de condensar tantos traços amedrontadores quanto o possível em um corpo” (Halberstam, 1995, p. 21. Tradução nossa)¹⁰⁹.

Com “Frankenstein ou O Prometeu Moderno” (1818:1831), Mary Shelley, assim como Horace Walpole (1764:1765), abre os caminhos para novas experimentações. O que se sucede é uma emergência de monstros que funcionam como tecnologias textuais, encarnações de medo, objetos que compõem ideários do que é o Horror.

¹⁰⁹ Original: “*The monster functions as a monster, in other words, when its able to condense many fear-producing traits as possible into one body*”.

Focaremos agora nos “quatro grandes monstros”¹¹⁰ do século XIX, a fim de exemplificar como os monstros funcionam e como eles representam o texto gótico e seu “foco”¹¹¹ de horror. São eles: o monstro de Frankenstein; Mr. Hyde; Dorian Gray; e Drácula.

O monstro de Frankenstein já foi meio que apresentado, e o mais geral sobre ele também: Viktor Frankenstein, um jovem estudante das ciências naturais, cresce obcecado em juntar conhecimentos obscuros e medicina para reverter o processo da morte, eventualmente descobre um *como*, o testa em animais, falha muitas vezes, tenta novamente, consegue reanimar pequenas criaturas e, em dada medida, potencialmente humanos, mas se pergunta, “E se eu *construir* um corpo?”, e ele o constrói. Frankenstein constrói um homem de grandes dimensões, feito de partes de cadáveres de indigentes. O monstro nasce, o horror do jovem começa.

Enquanto monstro, o que nos parece mais interessante no monstro de Frankenstein é seu simbolismo: diversos corpos de pessoas marginalizadas, com potência de se tornar uma espécie própria. No famoso filme¹¹² que eternizou a sentença “*It’s alive!*” [Está vivo!], o buraco é mais embaixo, ele continua a ser uma construção feita a partir de corpos de pessoas pobres, se não indigentes — na verdade, Henry Frankenstein começa o filme violando túmulos junto de seu ajudante, Fritz —, o problema é que, na falta de um cérebro adequado, Frankenstein pede a seu ajudante que ele roube um cérebro da universidade de medicina, mas, ao invés de roubar um cérebro “saudável”, o ajudante rouba o de um assassino. De todo modo, o discurso é o mesmo, no livro mais implícito, no filme totalmente explícito: tendo a matéria prima que ele teve para nascer, o monstro e Frankenstein não poderia se tornar outra coisa que não um ser com potencial para se tornar aquilo que ele é, uma ameaça à “humanidade” — lê-se “hegemonia europeia branca” —, um monstro.

Halberstam (1995) aponta, de forma geral sobre os *novels* e filmes clássicos de monstros, que:

¹¹⁰ Entre aspas e talvez não encontrável de forma recorrente em textos sobre estudos analíticos de horror, optamos por chamá-los assim pela recorrência que esses quatro monstros têm até a atualidade, desde a série como “*Penny Dreadful*” (2014-2016), de Johan Logan, em que essas narrativas desempenham papel central, até os filmes de uma Hollywood primeva que os eternizou na cristalização dos clássicos “Monstros da Universal”.

¹¹¹ Como mostraremos nas páginas a seguir, os monstros são símbolos, por definição, uma ausência de cristalização de forma e sentido.

¹¹² Se trata de “*Frankenstein*” (1931), de James Whale, retornaremos a ele no tópico a seguir.

O *novel* do século dezanove e o filme de horror gótico do século vinte são ambos obcecados com diferentes formas de produção e consumo, com produção excessiva e danosos consumos, e com significados economizados. O monstro por si é uma forma econômica que condensa várias ameaças raciais e sexuais para a nação, o capitalismo, e a burguesia em um só corpo. Se o *novel* gótico produz uma resposta fácil para o questionamento do que ameaça a segurança nacional e a prosperidade (o monstro), o monstro gótico representa muitas respostas para a questão de quem deve ser removido da comunidade num geral (Halberstam, 1995, p. 3. Tradução nossa)¹¹³.

Depois do monstro de Frankenstein aterrorizar a aristocracia nos arredores da Suíça e Áustria, foi a vez do hediondo Mr. Hyde¹¹⁴ de assombrar a Inglaterra Vitoriana. Dentre os monstros que enumeramos para trabalhar os monstros como tecnologia textual, ele é o primeiro tipo de *duplo*¹¹⁵ com o qual iremos nos deparar — o segundo vem em seguida com Dorian Gray.

“O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde” (1886), de Robert Louis Stevenson, é mais do que um romance gótico urbano, ele também trabalha no texto com um tipo de humor mórbido que brinca com o que Halberstam (1995) chama de “*pun*” e que traduzimos como “trocadilho”:

Penso que os trocadilhos no horror gótico, na verdade, mantêm alguns parâmetros de significação dentro de um gênero que ameaça não ter limites. Se a discussão de Seltzer sobre a “função selvagem” do gótico o leva a um território além do corpo, os trocadilhos voltam de novo e de novo para corpos específicos e para o corpo como (ao menos) símbolo da dualidade da monstrosidade. O trocadilho às vezes perpassa o jogo de opostos sem necessariamente explodir a oposição; pelo contrário, o trocadilho multiplica as oposições e explora seus

¹¹³ Original: “*The Gothic novel of the nineteenth century and the Gothic horror film of the late twentieth century are both obsessed with multiple modes of consumption and production, with dangerous consumptions and excessive productivity, and the economies of meaning. The monster itself is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body. If the Gothic novel produces an easy answer to the question of what threatens national security and prosperity (the monster), the Gothic monster represents many answers to the question of who must be removed from the Community at large*”.

¹¹⁴ “Mr.” é abreviação do pronome de tratamento “*Mister*”, algo como “Senhor”. Manteremos o uso de Mr. e não “Sr.”, porque, quando o título não aparece como “O Médico e O Monstro”, aparece como uma tradução direta do original: “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*”, que é o caso da edição que utilizamos, o “livro-brinde” do Clube de Literatura Clássica, que acompanhou a polêmica publicação de “Frankenstein” (2022) da editora, em que foi usada I.A. nas ilustrações do livro de Shelley (2022). A capa da edição de “Estranho Caso de Dr Jekyll e Mr Hyde” (2022) também é feita por I.A.

¹¹⁵ Os duplos são monstros que, no decorrer de nossa pesquisa, apareceram de diferentes formas em posições centrais, seja em formas de interpretação de narrativas de horror, como estamos mostrando nestas páginas, seja como elementos estreados no cinema em seu nascimento. No tópico a seguir abordaremos o primeiro filme do expressionismo alemão, “O Estudante de Praga” (1913), de Paul Wegener, página 151.

limites, e encontra diferença no que parecia ser igual, e igualdade no que seria diferente (Halberstam, 1995, p. 186. Tradução nossa)¹¹⁶.

Mr. Hyde ser um duplo de Dr. Jekyll o transforma em uma sólida reiteração do texto que volta e meia brinca a nível linguístico com expressões idiomáticas, além de seu nome ser, em si, um trocadilho: “‘Se ele é o Sr. Esconde’, pensara, ‘eu serei o Sr. Procura’” (Stevenson, 1886, p. 31), do original, “‘*If he be Mr. Hyde, He had thought, I shall be Mr. Seek*’” (Stevenson, 1886, p. 30)¹¹⁷. Isso se dá pelo nome “Hyde” se aproximar do verbo “*hide*” [esconder], em inglês. Mas, os demais trocadilhos linguísticos pelo texto podem causar um dado estranhamento no leitor, algo que pode se perder na tradução, mas que, graças às notas do tradutor Leandro T. Oliveira (2022), conseguimos recuperar. Esse estranhamento teria, em si, o efeito de estranhamento que Mr. Hyde causa nas personagens:

— Ele não é fácil de descrever. Há algo de errado com a sua aparência; algo desagradável, algo francamente detestável. Nunca vi um homem de que tivesse tanta antipatia, e, no entanto, mal sei por quê. Ele deve ser deformado de algum modo; passa uma forte sensação de deformidade, embora eu não consiga especificar de que modo. É um homem de aparência extraordinária, e apesar disso realmente não consigo nomear nada fora do normal. Não, senhor; não é possível; não consigo descrevê-lo. E não é falta de memória; pois declaro que sou capaz de visualizá-lo neste exato momento (Stevenson, 1886, p. 21).

O estranhamento inexplicável à figura de Mr. Hyde é sutil, há algo de incômodo em como ele é. Isso se desenha desde seu endereço — reside em Soho, bairro conhecido pelo decadentismo inglês, lugar de salões de festa e palcos de teatro, Soho também era o bairro em que residiam imigrantes. E os traços físicos de Mr. Hyde se somam à sua personalidade, em algo que causa estranhamento ao advogado Mr. Utterson, amigo de Dr. Jekyll e quase o protagonista da narrativa, não fosse seu amigo doutor.

Ao contrário dos traços caucasianos e saudáveis, roupas feitas à medida, postura ativa, voz grossa e corpo de estatura alta e porte atlético do Dr. Jekyll; Mr. Hyde

¹¹⁶ Original: “*Puns in Gothic Horror, I think, actually maintain certain parameters of meaning within a genre that threatens to run wild. If Seltzer’s discussion of the ‘wild work’ of Gothic leads him off into a territory beyond the body, puns return us time and time again to specific bodies and to the body as a symbol of the (at least) doubleness of monstrosity. The pun often plays through opposites without necessarily exploding the opposition; rather, the pun multiplies the oppositions and explores the limits of oppositions and finds difference where there seems to be only sameness and sameness within difference*”.

¹¹⁷ A edição que utilizamos é uma edição bilíngue, por isso a paginação das páginas no “original” e na tradução são, respectivamente, 30 e 31.

era pálido e quase anão, dava uma impressão de deformidade sem nenhuma malformação nomeável, tinha um sorriso desagradável, tinha se portado diante do advogado com uma espécie de mistura assassina de timidez e audácia, e falava com uma voz rouca, sussurrante e algo debilitada; todos esses eram pontos contra ele, mas nem todos esses juntos eram capazes de explicar a repugnância, a aversão e o medo até então desconhecidos que inspirava a Mr. Utterson (Stevenson, 1886, p. 37).

No texto, somos apresentados ao Mr. Utterson como um advogado caracterizado por conseguir tolerar os delitos alheios, e que se justifica com a sentença: “Tenho uma inclinação pela heresia de Caim”, se referindo ao sarcasmo da personagem bíblica ao ser perguntadaa por “Deus” sobre onde estaria seu irmão, a quem assassinou, ao que responde: “Não sei; sou eu guardador do meu irmão?” (Gênesis 4:9). Ele é um homem, então, que possui certa curiosidade para entender a natureza da criminalidade. Mas, ainda assim, é um simpatizante do sarcasmo, algo não apropriado a um cavaleiro, um *gentleman*. Ele também tem outro traço estranho a um protagonista que irá se opor a uma ameaça; a rua fictícia em que mora traz a paisagem mental de algo ominoso, ele mora na *Gaunt Street*: “O adjetivo *gaunt* (‘esguio’, ‘angular’) pode designar figurativamente algo sombrio ou desolado, bem como uma pessoa anormalmente magra de fome” (Oliveira, 2022. In: Stevenson, 2022, p. 33). Assim, Mr. Utterson pode até ter certos preconceitos em relação à Mr. Hyde, mas seria ele tão distante da figura do monstro? É o trocadilho gótico em ação. Se ele, um *gentleman*, é tão diferente do “esquisito” Mr. Hyde, que mora em Soho, porque ele mora numa rua tão gótica?

Mas Mr. Hyde é uma figura hedionda em constante construção textual, ele é “pouco para diabo”:

Devilish little: lit. pouco para diabo, com o adjetivo *devilish* (lit. “endiabrado”) desempenhando função adverbial que intensifica o advérbio *little* (“pouco”). Ao mesmo tempo, a proximidade desse adjetivo com o substantivo *man* (“homem”) logo em seguida contamina em alguma medida o efeito da frase como a tratar de um homem endiabrado (Oliveira, 2022. In: Stevenson, 2022, p. 27).

O “Estranho Caso de Dr Jekyll e Mr Hyde” (2022) possui 153 páginas entre as páginas em língua inglesa e as páginas em (português) brasileiro. Desse total, então, ao todo, excluindo-se uma das línguas, o miolo seria composto de cerca de 76 páginas, em uma encadernação de, aproximadamente, 19 centímetros por 11,3 centímetros. É um livro da leva de publicações “perigosas” — de horror —, suas poucas páginas, não

importam as dimensões, fazem desses objetos editoriais, também, “pouco pra diabo” ¹¹⁸. Não obstante, a monstruosidade de Mr. Hyde está no descompasso entre o tamanho diminuto dele e sua força de “Jaganata” — referência ao elemento da fé hindu de uma carroça grande e pesada que esmaga os fiéis (Oliveira, 2022, 13). Além do mais, com o passar da narrativa, Mr. Hyde começa a submergir na figura de Dr. Jekyll.

Em um momento em que Dr. Lanyon, também amigo de Dr. Jekyll, recebe uma carta do médico, uma expressão idiomática tem uma palavra trocada, trazendo implicações ominosas para a cena: “Jamais houve um dia em que, se você me tivesse dito, ‘Jekyll, minha vida, minha honra, minha razão, dependem de você’, eu não teria sacrificado a minha fortuna, ou a minha mão esquerda” (Stevenson, 2022, p. 107). A implicação se dá pela

expressão idiomática esperada para a disposição de um grande sacrifício mencionaria *my right hand* (“minha mão direita”), e não a esquerda. O lado esquerdo marca várias outras referências espaciais ligadas a Dr. Jekyll, sugerindo a sua natureza “sinistra” (Oliveira, 2022. In: Stevenson, 2022, p. 107).

Curiosamente, a mão esquerda também é tida como, especula-se, a mão utilizada por Caim para assassinar seu irmão, Abel. Esse detalhe também aproxima, em forma de trocadilho, as figuras de Mr. Utterson, Mr. Hyde e Dr. Jekyll.

Assim, neste treco está explicitado o *foreshadowing* [“sombra de adiante”]¹¹⁹ da explicação para o caso; no último capítulo, que se segue após o relato do Dr. Lanyon, intitulado “O relato completo do caso por Henry Jekyll”, que se trata, praticamente, de sua carta de suicídio. Jekyll explica o que o levou a desenvolver a poção que permitia que Mr. Hyde surgisse de seu corpo:

Assim, a cada dia, e de ambos os lados da minha inteligência, o moral e o intelectual, eu chegava sempre mais perto daquela verdade por cuja descoberta parcial fui condenado a um naufrágio terrível: que o homem não é verdadeiramente um, mas verdadeiramente dois (Stevenson, 1886, p. 125).

Mas, o que aparentemente seriam os dois lados de uma mesma moeda, revela-se como os dois lados de uma moeda de vidro:

no curso da minha vida, da qual, afinal de contas, nove décimos tinham sido compostos de esforço, virtude e autocontrole, o lado mau

¹¹⁸ E, particularmente, dos quatro livros, esse é um dos que mais dão medo.

¹¹⁹ Ferramenta narrativa em que é revelado, de forma disfarçada e prévia, um acontecimento importante do futuro da narrativa.

havia sido muito menos exercitado e muito menos gasto. E daí se segue, creio, que Edward Hyde fosse muito menor, menos corpulento e mais jovem que Henry Jekyll ... Entretanto, quando eu olhava para aquele ídolo hediondo no espelho, não tinha consciência de nenhuma aversão, mas antes de um salto de boas-vindas. Aquele também era eu (Stevenson, 1886, p. 131).

Acontece que o gótico é um gênero de acúmulo absurdo de significados, como Halberstam (1995) apresenta do funcionamento do monstro:

Os *novel* góticos são tecnologias que produzem no monstro um notoriamente móvel, permeável e infinitamente interpretável corpo. O corpo do monstro é, de fato, uma máquina que, em seu modo gótico, produz significado e pode representar qualquer traço horrível que o leitor alimentar na narrativa¹²⁰ (Halberstam, 1995, p. 21. Tradução nossa)¹²¹.

E Mr. Hyde passa a incorporar, para além dos sentidos relativos a uma “mácula moral” relativa ao decadentismo e aos imigrantes — sua casa é em Soho —, a figura de um possível abuso de substâncias lícitas ou ilícitas — que na época se localizava nas casas de ópio:

Mesmo naquela época, eu ainda não havia superado a minha aversão à aridez de uma vida de estudos. Às vezes ainda queria me divertir; e como os meus prazeres eram (para dizer o mínimo) indignos, e eu não somente era muito conhecido e altamente estimado, como caminhava para a velhice, essa incoerência da minha vida se tornava a cada dia mais incômoda. Foi por esse lado que o meu novo poder me tentou até que caísse na escravidão. Eu tinha apenas de beber a poção para despir-me imediatamente do corpo do notável professor e adotar, como um manto espesso, o de Edward Hyde. Sorri diante dessa ideia; à época ela me pareceu humorística; e fiz os meus preparativos com o mais diligente cuidado. Comprei e mobiliei a casa em Soho onde a polícia foi procurar por Hyde; e contratei como criada uma criatura que eu sabia ser silenciosa e inescrupulosa (Stevenson, 1886, p. 133).

O duplo como monstro se desenha como essa fonte de significado, ele incorpora o funcionamento do trocadilho nessas narrativas. E é interessante, diante dos nossos estudos, que os monstros têm sempre algo de “duplo” em suas narrativas, mesmo que eles não sejam exatamente isso. O monstro de Frankenstein que se torna, também,

¹²⁰ Aqui cabe uma observação: Halberstam (1995) parte de uma abordagem pós-moderna para apresentar suas análises. Ou seja, em muito ele se apoia na “morte do autor” tributário das análises de diversos filósofos, Blanchot, Barthes, por exemplo. Da nossa perspectiva, que se foca nas materialidades da técnica, ainda é possível analisar conforme o autor, desde que a gente se atenha às materialidades do texto. O que, de certo modo, não foge dos elementos que o autor ressalta em suas análises.

¹²¹ Original: “*Gothic novels are Technologies that produce the monster as a remarkably mobile, permeable, and infinitely interpretative body. The monster body, indeed, is a machine that, in its Gothic mode, produces meaning and can represent any horrible trait that the reader feeds into the narrative*”.

vítima dos experimentos que o criaram; ou o Drácula, que se insere na sociedade vitoriana, se tornando ele, também, uma espécie de *gentleman*, ainda que seja um imigrante e seja visto como tal. No entanto, Mr. Hyde não exprime todas as características horríveis de um duplo, outro monstro nos ajuda a entendê-las melhor.

Dorian Gray é um monstro inusitado nesse “panteão”. Um jovem loiro de bochechas rosadas, olhos azuis e cachos dourados¹²². O maior traço de sua monstrosidade, talvez, seja ele ser uma ameaça interna à aristocracia. Talvez, ainda mais, sua ameaça resida nele ser a representação do que um aristocrata desviado da moral e bons costumes pode se tornar. “Desviado”, porque, apesar de ter seu “pacto” com a própria imagem selado logo no início da narrativa:

— Que coisa profundamente triste — murmurava Dorian — os olhos fixos no retrato. — Sim, profundamente triste!... Eu ficarei velho, aniquilado, hediondo!... Esta pintura continuará sempre fresca. Nunca será vista mais velha do que hoje, neste dia de junho... Ah! Se fosse possível mudar os destinos; se fosse eu quem devesse conservar-me novo e essa pintura pudesse envelhecer! Por isto eu daria tudo!... Não há no mundo o que eu não desse... Até minha alma!... (Wilde, 1890, p. 50).

O que realmente o transforma é a corrupção levada a cabo por um “livro venenoso”:

O “livro venenoso” que infecta Dorian é, supostamente, *Against Nature* [Contra a Natureza]¹²³, de Huyman, e é descrito no texto como um “livro amarelo” e como “o livro mais estranho que ele já leu... Era um *novel* sem enredo” (125). O “amarelo” do *novel* se torna uma metáfora óbvia para o *novel* de Wilde em si, mas também se torna um inquietante duplo para o tipo de monstrosidade que Gray representa. Como o livro, Dorian é “perfeito”, ele é toda forma e nada de conteúdo. Dorian é, de certa forma, sem enredo, porque sua vida não é escrita em seu corpo, mas em seu quadro. Ele é “lindo”, mas é só aparência sem profundidade (Halberstam, 1995, p. 58. Tradução nossa)¹²⁴.

¹²² Um estereótipo de “pureza e caráter”, como Tournier (1983) em paratexto de Perrault (2018) afirma: “Devido a uma ‘lógica’ que com certeza é irracional, se não absurda, essa história horrível [*Le Barbe Bleue*] não poderia se adaptar, de fato, a um herói louro, rosado, bochechudo e imberbe. É que o homem de barba azul-negra não é um homem comum. É uma espécie de super-homem” (Tournier, 1983, p. 6. In: Perrault, 2018).

¹²³ Seu título traduzido, segundo a “Introdução Darkside” de “O Rei de Amarelo” (2023), é “Ás Aversas”, (p. 21).

¹²⁴ Original: “The ‘poisonous book’ that infects Dorian is supposedly Huyman’s *Against Nature* and it is described in the text as ‘the strangest novel he had ever read...It was a novel without plot’ (125). The ‘yellow’ novel becomes an obvious metaphor for Wilde’s novel itself but it also becomes an uncanny double for the kind of monstrosity that Gray represents. Like the book, Dorian is ‘perfect’, he is all form and no content. Dorian is in some sense plotless because his life is not written upon his body but upon his portrait. He is beautiful but all surface and without depth”.

Em nossas análises, partindo do que Halberstam (1995) apresenta, mas também do que se mostrou em nossa pesquisa, entendemos a monstrosidade de Dorian Gray como a monstrosidade, essencialmente, de um duplo. Seu quadro é um duplo de si, o “livro amarelo” é um duplo de Gray, assim como esse mesmo livro é um duplo da obra de Wilde (1890).

A reiteração constante que “O Retrato de Dorian Gray” (1890) produz em seu texto é vertiginosa. Ao mesmo tempo em que Gray tem sua identidade triangulada com o controverso Lorde Henry Wotton e o artista Basil Hallward, o primeiro preocupado em se opor à “breguice” da alta classe, o segundo defensor da “arte pela arte” — tese de Wilde (1890) prefaciada na segunda edição. O jovem também tem em suas passagens sua superficialidade reforçada: o abandono de Sibyl Vane — por quem ele percebe que se apaixonou pela representação das heroínas shakespearianas que ela interpretava, não por ela, ou seja, suas *projeções*, assim como o que o levou a ter seu pacto com o quadro selado — ou a decadência de jovens colegas e amigos, por quem ele demonstra pouco, ou nenhum afeto, abandonando-os quando caem em desgraça.

Em termos de tecnologia textual gótica, temos aqui mais um caso de trocadilhos, porém, em Dorian Gray, esses trocadilhos são potencializados, mas para desenvolvermos isso, precisamos explorar mais a questão dos “venenosos livros amarelos”.

Na década de 1890, essa cor foi associada a obras de horror gótico e, por consequência, ao seu potencial “envenenamento” de caráter. A construção dessa simbologia para o amarelo, no entanto, não começou nessa década. Na verdade, seus sentidos advêm no ocidente de uma simbologia medieval (e bastante cristã, por extensão):

O amarelo é a cor da eternidade, como o ouro é o metal da eternidade. Um e outro são a base do ritual cristão. O ouro da cruz na casula do padre, o ouro do cibório, o amarelo da vida eterna, da fé se unem à pureza original do branco na bandeira do Vaticano.

É também em meio a todos esses ouros, a todos esses amarelos que os padres católicos conduzem os defuntos para a vida eterna Essa presença do amarelo no mundo ctoniano, sob pretexto de eternidade, introduz o segundo aspecto simbólico dessa cor terrestre ...

Quando o amarelo se detém sobre esta terra, a meio caminho entre o muito alto e o muito baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes da fé, de inteligência, de vida eterna. Esquecido o amor divino, chega o enxofre luciferiano, imagem da soberba e da presunção, da inteligência que só deseja alimentar a si mesma. O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados rompidos por Lúcifer, com a nuança de que a linguagem

comum acabou por inverter o símbolo, atribuindo a cor amarela ao enganado, quando ela cabe, originariamente, ao enganador, como atestam muitos outros costumes. A porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes, nos sécs. XVI e XVII. Desde o Concílio de Latrão IV (1215) os judeus foram obrigados a levar uma rodela amarela costurada à roupa. O *Dictionnaire de Trevous* (1771) garante que “é costume açafroar, i.e. pintar de amarelo açafroar, as casas dos falidos (DIRG) (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 86-87).

Além do mais, em seu estudo semiótico-cultural, Luciano Guimarães, em “A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores” (2000), pode adicionar a esse arcabouço simbólico, referente ao período que “em várias culturas vamos encontrar o amarelo relacionado à loucura, à mentira e à traição. É também a cor dos excluídos e dos reprovados” (Guimarães, 2000, p. 89). Retomando Sergei Einstein (1990) ele também enumera: “Para a heráldica – a ciência dos brasões –, o amarelo é a cor da inveja, da inconstância, do adultério e da traição” (Guimarães, 2000, p. 89). Mas, no século XIX, a discussão quanto à simbologia do amarelo é feita, principalmente, por meio de outros objetos editoriais que não apenas a obra de Wilde (1890), como: “O Papel de Parede Amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman; a revista “*Yellow Book*” [Livro Amarelo] (1894-1897); e “*Drácula*” (1897), de Bram Stoker.

No conto de Gilman (1892), o papel de parede amarelo do casarão em que a protagonista passa a morar gera nela uma certa angústia. Assombrada pela cor, e seus matizes causados pela exposição ao sol e o crescimento de bolor que adiciona o cheiro, as manchas de umidade e os padrões “estranhos” que ela identifica, fazem com que ela sinta uma profunda repulsa. Eventualmente seu horror se transforma em devoção, em muito, porque distingue uma mulher entre os padrões e passa a se identificar com ela. A parte interessante é que, ao ler a narrativa que se passa como anotações em seu diário, mas tentando racionalizar seu relato, temos aí a história de uma pessoa de psicológico abalado, que está enlouquecendo aos poucos na solidão imposta em um casarão afastado para que ela trate de sua “melancolia”, uma expressão preocupante de sua “histeria”.

A revista *Yellow Book*, como apontado na “Introdução Darkside” de “O Rei de Amarelo” (2023), de Robert W. Chambers, foi quem publicou “nomes como Max Beerbohm, Ernest Downson, Edmund Gosse, Henry James, Charlotte Mew, Arthur Symons, H. G. Wells e William Butler Yeats” (p. 22). No mesmo paratexto, é apontado que a revista apoiou a publicação de dois romances: “*The Dancing Faun*” [O Fauno Dançarino] (1894), de Florence Farr, e “O Grande Deus Pã” (1894), de Arthur Machen,

cujo primeiro capítulo havia sido publicado na revista *The Whirlwind* [O Redemoinho], como conto, em 1890.

É-nos interessante, também, que nesse mesmo paratexto é apontado que entre esses dois últimos autores, havia certa participação em uma sociedade secreta, a *Golden Dawn* [Aurora Dourada]¹²⁵, mais uma retomada do amarelo pulsante, dourado. Além disso, a revista contava com a presença do ilustrador Aubrey Beardsley, que assinava as artes internas e de capa, figura marcada nos “*Yellow Nineties*” [Os Noventa Amarelos] por conta das gravuras que fez para o poema de Oscar Wilde, “*Salomé*” (1890), trabalho que o tornou figura maldita e ídolo da ilustração no período. Como é dito neste prefácio:

o cenário está montado e o público, educado para reconhecer a remissão ao amarelo como ilustrativa de um tipo de comportamento reprovável ou então de uma estética perigosa e de uma paisagem mental pecaminosa (Darkside® Books, 2023, p. 22).

Em “O Retrato de Dorian Gray” (1890), ainda não havia esse acúmulo de significados para o seu “venenoso livro amarelo”, mas já se desenhava este terreno, e ele era parte disso, porque esse possível livro amarelo seria “*Às Aversas*” (1884), de Joris-Karl Huysmans — um livro sobre um esteta que recusa a vida na sociedade burguesa, em nome de um viver artístico pleno. Na verdade, como aponta Halberstam (1995), o acúmulo de significados em Wilde (1890) vem de sua oposição ao livro amarelo e hediondo:

Enquanto o “livro venenoso” em *O Retrato de Dorian Gray* é ofensivo pela sua falta de enredo, o retrato de Dorian é hediondo porque tem enredo demais e ambas fontes de repulsa se tornam ainda mais horríveis pelo fato da beleza de Dorian Gray ser perfeita (Halberstam, 1995, p. 58. Tradução nossa)¹²⁶.

Ou seja, nesse trocadilho de conteúdos entre o livro e o retrato, há um centro em que ambos são anulados, restando apenas superficialidades, Dorian Gray. Dentro disso, nos parece interessante como o nome “Gray”, se assemelha à palavra “grey”, do inglês, “cinza”. Dorian Gray, para nós, seria essa “zona cinza” entre a falta de profundidade do livro, uma tonalidade da cor preta, e o excesso de significados inscritos no retrato, uma

¹²⁵ A ilustre *Hermetic Order of The Golden Dawn* [“Ordem Hermética da Aurora Dourada” ou “Ordem Hermética do Áureo Alvorecer”, em inglês] teve Robert W. Chambers como um de seus ocultistas iniciados. Mas uma série de conflitos ainda no final do século XIX (que fora criada em 1887), sendo o principal protagonizado pelo ocultista Aleister Crowley, que fez com que a ordem se fragmentasse.

¹²⁶ Original: “While the ‘poisonous book’ in *The Picture of Dorian Gray* is offensive because it has no plot, the Picture of Dorian is hideous because it has too much plot and these two sources of disgust are both made more hideous by the fact of Dorian’s own perfect beauty”.

possível representação da cor branca e sua “clareza” simbólica. Sua monstruosidade, portanto, residiria na impossibilidade de entendê-lo por completo, porque ele resiste a isso, por todos os meios. Nem de todo a cor preta, nem de todo a cor branca. Sua morte, principalmente, é mostrada como complexa: em um momento, acompanhamos a narração mostrando o jovem armado de um punhal, atacando seu quadro, em outro, acompanhamos os empregados o encontrando esfaqueado e o quadro como que no momento em que fora finalizado, sem nenhuma representação da corrupção moral de Dorian Gray.

Em 1897, ainda, temos a publicação de “Drácula” (1897), de Bram Stoker. Sua capa era amarela, seu conteúdo, uma colcha de retalhos de diferentes tipos de gêneros discursivos formando um *novel* gótico, e sua narrativa apresentava um monstro com muita história. Assim, Dorian Gray, Mr. Hyde e o monstro de Frankenstein, além de tudo, como publicados no início dessa década, ou anos antes, de certa forma, dão o ensejo para o ápice do excesso de elementos góticos que será “Drácula” (1897), de Bram Stoker. A obra de Stoker (1897), portanto, seria o ápice do horror gótico neste formato em que é proposto o avanço tecnológico encarnado no monstro.

O monstro “vampiro” é explicado pelo Dr. Van Helsing¹²⁷ — personagem médico que foi professor de outro personagem importante para a narrativa, o Dr. Seward —, e explicitado de certa forma que as fontes populares em que Bram Stoker

¹²⁷ Adiantamos que o Dr. Van Helsing tem por característica elipses em seus diálogos e a ausência da conjugação de alguns verbos, para enfatizar um não completo domínio de inglês, por ser estrangeiro — é holandês — que foi uma tentativa da Darkside® Books de “neutralizar” essa característica, uma vez que nos textos em inglês, suas enunciações possam parecer confusas. A seguir, a nota de rodapé em questão: “Stoker condensou em Van Helsing tantos talentos e especialidades que o personagem, quase um super-herói, paira perigosamente à beira até mesmo da credibilidade ficcional. Médico, advogado, filósofo e doutor em letras, nosso intrépido herói, não obstante, se expressa no texto original com inglês por vezes incompreensível. Alguns estudiosos de *Drácula* postulam que o inglês capenga de Van Helsing acaba reduzindo sua autoridade e tornando até mesmo o personagem um pouco cômico. Para o estudioso Clive Leatherdale, por exemplo, uma vez que a função crítica de Van Helsing é elucidar o comportamento dos vampiros, seu modo de se expressar confunde o leitor do romance no original (ver Clive Leatherdale, *Dracula: The Novel and the Legend*. Aquarian Press, 1985). Por esse motivo, a tradução aqui apresentada neutraliza os erros do professor, para que seu discurso não se torne confuso ou privilegie a forma, tornando-a mais relevante do que o próprio conteúdo de sua fala” (Heloisa, 2018. In: Stoker, 2018, p. 150. Grifos do texto originário). É-nos interessante como se mistura um argumento fundamentado em preconceito linguístico e um argumento embasado em leitura para justificar essa “neutralização”, que, no fim, não resolve muita coisa, as elipses e a ausência de conjugação de alguns verbos ainda assim são desvios da norma padrão. Vale ressaltar, também, que Van Helsing faz o papel daquele que detém o conhecimento popular supersticioso que, no frigor dos ovos, é *popular*, ou seja, não é comum ao espaço de uma Alta Classe, aquela que detém o conhecimento científico, consequentemente, da norma padrão da língua. Portanto, não seria estranho se Van Helsing domina-se *tudo*? Um estrangeiro, crente em superstição e que domina não apenas a sua língua materna, como o “tão poderoso” inglês? Bram Stoker é irlandês, mas seu ambiente principal, suas protagonistas, tudo se volta para o centro do Reino Unido, o símbolo máximo de “civilidade” para a época, a Inglaterra Vitoriana.

(1897) se apoiou para escrever a história do vampiro passam a se fazer presentes em dado trecho da narrativa:

Só podemos guiar por tradições e superstições, que inicialmente não parece muita coisa, sobretudo quando é assunto de vida ou morte – ou melhor, assunto além da questão de vida ou morte. Mas isso deve satisfazer, primeiro por que é que tem ao alcance e segundo por que a tradição e superstição são grande valia neste caso. A própria crença em vampiros não parece supersticiosa aos olhos do mundo? Não mais para nós, infelizmente, pois sabemos que existem. Mas, um ano atrás, algum de nós aceita a possibilidade, em pleno século XIX? Na era científica, cética e pragmática que vivemos? Mesmo com evidências diante de nossos narizes, custa acreditar. Aceitamos isto: a crença nos vampiros, bem como limitações e meios de extermínio, por hora são os mesmos fundamentos. Sabem que vampiro é conhecido em todos os lugares por onde o ser humano existe. Grécia e Roma antigas, Alemanha, França, Índia, península da Malásia e China, em todos esses lugares distantes da gente. Seguiu o rastro de *berserkers* islandeses, diabólicos hunos, eslavos, saxões e magiares. Tem, a partir desses registros, tudo que precisa para saber como derrotar ele e que nossas malfadadas experiências comprovam tais crenças. O vampiro vive eternamente e não sucumbe à mera passagem do tempo, prospera com sangue de vivos. Vimos também que pode rejuvenescer e que sua faculdades vitais fortalecem quando encontra seu *pabulum* [alimento] especial em abundância. Contudo, sem a dieta, não consegue viver, porque não come como vivos. Até mesmo amigo Jonathan, que mora com ele semanas a fio, nunca vê conde comer! Jonathan também descobre que ele não projeta sombra e não tem reflexo no espelho. Tem nas mãos a força de muitos homens, novamente como testemunha Jonathan quando fecha a porta diante dos lobos e também ajudado por ele quando desce da diligência. Pode transformar em lobo, como apuramos com chegada do navio em Whitby, e em morcego, como madame Mina em Whitby, amigo John aqui na mansão do lado e amigo Quincey na janela da Srta. Lucy constata. Vira névoa, como relata nobre capitão do navio, mas pelo que sabemos, só percorre distância limitada nessa forma e só existe ao redor dele. Também vira poeira nos raios do luar, como as irmãs que Jonathan viu no castelo de Drácula. O vampiro diminui tamanho, como constatamos quando Srta. Lucy passou por fresta estreita da porta do mausoléu, antes de encontrar repouso final. Uma vez encontrado caminho, entra e sai de onde quer, mesmo trancado ou soldado. Enxerga no escuro, poder considerável sobretudo no mundo que vive metade do tempo nas sombras. Mas presta atenção: pode fazer todas essas coisas, mas não é livre. É tão preso quanto um condenado às galés ou um louco na cela, porque não pode ir aonde quer. Não sabemos o motivo, mas mesmo sendo aberração da natureza é obrigado a respeitar as leis naturais. Não pode entrar em lugar sem ser convidado por um morador, mas, depois do primeiro convite, tem livre acesso ao local. O poder, assim como de todas as coisas malignas, diminui com o nascer do sol. A liberdade é limitada a determinados períodos do dia. Se ainda não está no local de repouso, só muda de forma ao meio-dia, aurora ou crepúsculo. É que diz lendas e que se deduz pelo registro que temos. Por isso, embora age de acordo com seus desejos, guarda certos limites ligados à sua terra, seu

caixão, morada infernal ou lugar profanado – como quando foi para túmulo do suicida em Whitby –, só se transforma em determinados horários. Também só atravessa água corrente no estofo da maré ou quando está cheia. Algumas coisas o afligem que neutralizam poder, como alho e objetos sagrados como este crucifixo aqui. Diante dessas coisas, fica impotente e afasta em respeitoso silêncio. Também existem outras medidas e menciono todas, caso necessário lançar mão delas em missão. Um ramo de tramazeira deposto no caixão impede sua saída. Bala consagrada mata de verdade, e já sabem que, para descansar em paz, é preciso cravar estaca no coração e cortar cabeça. Vimos com nossos próprios olhos (Stoker, 1897, p. 278-279).

Tudo isso constitui apenas um parágrafo dedicado, exclusivamente, a trazer alguns dos detalhes acumulados de histórias populares e relatos históricos sobre o que é o vampiro até a época. Na verdade, do que são *vampiros*, no plural, pois o que Stoker (1897) faz é aglutiná-los em uma narrativa amalgamada de tipos de texto de diferentes origens, genéricas e geográficas. “Excesso”, esse adjetivo retorna às críticas feitas no decorrer das publicações de textos de horror góticos, eles são excessivos, se não de elementos sobrenaturais, de acontecimentos intoleráveis. Por isso consideramos Drácula um ápice, até então, de tudo o que o gótico passou a ser. Por consequência, a figura do monstro vampiro também.

“Drácula” (1897) ainda é um caso editorial interessante por outras questões. Como a popularização da figura de Vlad, O Impalador:

“Pedi ao meu amigo Arminius, de Budapeste, para conseguir informações desse vampiro e ele, por todos os meios ao alcance, levantou histórias do conde. Parece ser, de fato, vovóide Drácula célebre pela luta contra turcos, nas margens do rio da fronteira otomana. Assim, é homem extraordinário, não apenas na época, bem como nos séculos vindouros, tido como mais inteligente, sagaz e corajoso dos filhos da ‘terra além da floresta’ [Transilvânia]. A mente prodigiosa e a determinação ferrenha não são extintas com a morte e estão agora usadas contra nós. Segundo Arminius, a linhagem dos Drácula é grande e nobre, mas, de tempos em tempos, um deles tinha trato com o Maldito. Aprendem seus segredos em Scholomance, entre montanhas sobre o lago Hermanstadt, a escola onde o próprio demônio reivindica alma de um dos dez alunos por pagamento. Arminius, encontrou palavras como *stregoica* – ‘bruxa’, *ordog* e *pokol*, que significam ‘Satã’ e ‘inferno’, e em manuscrito o próprio Drácula é chamado de *wampyr*, termo que entendido sem tradução. Homens e mulheres honradas também nascem da linhagem e são seus túmulos que consagram a terra onde a criatura repulsiva repousa: não basta todo resto, esse maligno é enraizado na bondade e não descansa em solo sem memórias sagradas” (Stoker, 1897, p. 279-280. Grifos do autor).

O fato editorial, no entanto, está na confusão feita por Bram Stoker, que, justiça seja feita, apenas confiou em fontes de outros escritores que cometeram diversos equívocos envolvendo a mitologia vampíresca e de Vlad Tepes antes dele:

O que chamou a atenção de Stoker foi uma nota de rodapé em que Wilkinson esclarece aos leitores a etimologia do nome “Dracula”, usado para se referir a Vlad Tepes: “Dracula, no idioma valáquio, significa ‘diabo’. Os valáquios costumavam dar esse sobrenome a qualquer pessoa que se tornasse célebre por coragem, crueldade ou astúcia”. Nessa nota jaz a fonte de todos os equívocos posteriores, inclusive a tese defendida pelos pesquisadores Raymond McNally e Radu Florescu no livro “Em Busca de Drácula” (1972). Os autores argumentam que Stoker teria usado Vlad Tepes como modelo para o conde Drácula, supostamente inspirado pela crueldade do Drácula histórico e pela associação diabólica que o nome evocava. “Dracula”, no entanto, significa “filho de Dracul”, que, por sua vez, significa “dragão”. O nome é referência à Ordem do Dragão, associação de cavaleiros fundada no início do século XV pelo rei Sigismundo da Hungria, que defendia o cristianismo e lutava contra seus inimigos, sobretudo os turcos otomanos. Entre seus membros estava Vlad II, príncipe da Valáquia. Em 1431, convidado para fazer parte da prestigiosa ordem, adotou o nome Dracul, passando a ser conhecido como Vlad Dracul. “Dracula” foi apenas o nome usado por seu filho Vlad Tepes (1431-1476), sem qualquer alusão intencionalmente satânica. Que Vlad Tepes tenha sido comparado ao demônio por suas crueldades – entre elas, o empalamento de suas vítimas, o que lhe rendeu o nome Tepes (empalador) – é outra história, cheia de suas próprias lacunas e mistérios (Márcia Heloisa, 2018. *In*: Stoker, 2018, p. 24).

Esta citação vem de um fragmento da “Introdução DarkSide”, de “Drácula” (2018), de Bram Stoker, e após a citação de Wilkinson, está uma nota de rodapé que complementa os equívocos:

Outro registro relevante na construção de Drácula foi o artigo de Emily Gerard, que mais tarde publicou em livro suas impressões sobre a Transilvânia. Gerard é responsável por outro célebre equívoco vampíresco: a palavra ‘nosferatu’, que não existe. A autora provavelmente ouviu a palavra “*nesuferit*”, palavra romena para “intolerável”, “insuportável”. Documentada pela autora em 1885 e usada por Stoker para compor a fala de Van Helsing, a palavra que significa absolutamente nada, não obstante, tornou-se o título da primeira adaptação de *Drácula* para o cinema, o *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922) (Márcia Helena, 2018. *In*: Stoker, 2018, p. 24).

Temos assim, aqui, os elementos de horror que passaram a povoar nosso imaginário através de suas representações na cultura. Acontece que o “gótico” tornou-se um qualificador usado bastante na literatura até hoje, para falar do Horror. Mas parte do que o constitui, quando vai para o cinema, em um primeiro momento, é tido como

“fantasia”, por lidar com o fantástico. Nesta dissertação defendemos que o “gótico” vai muito além de uma cenografia escura e fria e cenários antigos e angulosos, eles são parte, sim, dessas narrativas, mas o qualificador é, na verdade na verdade, um desígnio para narrativas de horror com um todo, as características usadas como questões técnicas para dizer que tal filme/livro é “gótico” não passa de um anacronismo, uma vez que na época de suas insurgências, esses eram elementos da arquitetura, e esses elementos, no cinema, viraram cenografias estilizadas para potencializar o clima de medo. Mas filmes como “Hereditário” (2018), dirigido por Ari Aster, não são menos góticos – lê-se de horror – por conta disso. No próximo tópico nos aprofundaremos nisso ao desenvolver como o gótico aparece no cinema até se tornar o “Horror” que estamos defendendo.

A forma como o qualificador “gótico” foi construído, como revificador de todo esse imaginário ominoso na história, é nosso motor discursivo. Através dele, trabalharemos a como os dispositivos discursivos, os quais denominamos *mídiu*m, efetuam-se como tomadas de posição quanto ao que eles representam, as mazelas que fustigam a sociedade moderna – incluindo nossos contemporâneos – física e psicologicamente, e como isso configura nossa disposição social diante dos problemas que se apresentam e da forma que nós, como sociedade, refletimos ou não sobre eles.

2.3. Horror: orbital

O Horror passou por diversas mudanças nos anos que se seguiram dos “Noventa Amarelos”, inclusive, passando para outros formatos, extravasando a literatura, se desdobrando em outras linguagens, virando parte da sétima arte. Atualmente, um grande foco dessas novas abordagens do gênero Horror está diretamente conectado ao cinema¹²⁸. Portanto, para discutir sobre nossas hipóteses sobre o funcionamento do gênero e nossa proposta para analisá-lo, iremos nos valer, principalmente, do estudo do gênero através do cinema.

Antes de prosseguirmos, no entanto, é preciso esclarecermos, para os fins desta dissertação, o porquê de usarmos “Horror” e não “Terror”. A historiadora cultural Gabriela Müller Larocca (UFSC), em sua dissertação de mestrado “O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980)” (2016), a partir de diferentes escritores e pesquisadores que se debruçaram sobre o tema, apresenta sua interpretação desta distinção da seguinte forma:

O terror evolui de uma construção cuidadosa do suspense, perturbando ao criar a apreensão de que alguma coisa horrível pode vir a acontecer. Já o horror é uma forma emocional e devastadora que não produz apenas ansiedade, mas também repulsa, se tratando de algo que literalmente aconteceu. Se o terror faz o espectador se preocupar com o que pode vir a acontecer, o horror mostra efetivamente e

concretiza este medo (Larocca, 2016, p. 44).

Contudo, essa distinção, a nosso ver, é autoexcludente, se analisada a partir da dimensão técnica. O gênero do Horror desde seu primórdio se volta a criar uma

¹²⁸ Como as análises do capítulo “4. Taxonomia do espécime” mostram.

atmosfera de “terror”, para preparar os acontecimentos horríveis de sua narrativa¹²⁹. Portanto, sendo o “terror” um meio para o “horror”, optamos pelo uso de Horror para o gênero — o mesmo de Larocca (2016). Dito isso, entende-se daqui em diante que, apesar dos textos apresentarem o termo “terror”, estamos o entendendo como “horror”¹³⁰.

Essa criação técnica de expectativa também está ligada a como o nosso corpo reage a situações adversas que suscitam medo, como Delumeau (1978) explica sobre os efeitos biológicos que nos levam a sentir o “medo” nas formas específicas em que ele se manifesta:

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. Colocado em estado de alerta, o hipotálamo reage mediante mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamentos somáticos e provoca sobretudo modificações endócrinas. Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até reações alternadas em uma mesma pessoa: aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição; respiração demasiadamente rápida ou lenta; contração ou dilatação dos vasos sanguíneos; hiper ou hipossecção das glândulas; constipação ou diarreia, poliúria ou anúria, comportamento de imobilização ou exteriorização violenta. Nos casos-limite, a inibição pode chegar a uma pseudoparalisia diante do perigo (estados catapilépticos), e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico. Ao mesmo tempo manifestação externa e experiência interior, a emoção do medo libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo o organismo. Essa descarga é em si uma reação utilitária de legítima defesa, mas que o indivíduo, sobretudo sob o efeito das agressões repetidas de nossa época, nem sempre emprega com discernimento (Delumeau, 1978, p. 30-31).

No caso de produções culturais de medo, a causa bioquímica que leva a essas manifestações é usada como combustível para o entretenimento. Os processos que levam o corpo a sentir medo produzem picos de energia que, quando fictícias, tornam-se prazerosas, isso se dá pelas descargas energéticas que o corpo produz:

¹²⁹ Esse era o intuito de Horace Walpole, como mostramos nas páginas 96-97, desta dissertação.

¹³⁰ Apesar de seus motivos variarem em relação com o que Larocca (2016) e nós tomamos, Esteves (2014) também apresenta sua justificativa para o Horror não ser, necessariamente “Terror”: “A escolha do uso do termo ... se dá em função de sua maior ocorrência no debate literário e também por sua definição em língua portuguesa incluir, além dos sentimentos de pavor e repulsa, as sensações de incômodo e de receio” (p. 12. [nota de rodapé número 2]).

A fisiologia da reação de alarme mostra que, após a recepção da perturbação emocional pelo sistema límbico e pela região hipocâmpica que desencadeiam os piscas-piscas de alerta, o hipotálamo e o rinencéfalo, zonas de orientação em ligação com todo o sistema nervoso e endócrino, lançam no corpo impulsos que devem permitir uma reação de defesa e de ataque. A liberação de adrenalina, a aceleração do coração, a redistribuição vascular em proveito dos músculos, a contração dos baço, a vasoconstrição esplânquica põem em circulação maior número de vetores de oxigênio, que torna possível um dispêndio físico mais forte (fuga ou luta). A liberação de açúcar e de gordura no sangue age no mesmo sentido, fornecendo um substrato energético imediatamente utilizável para o esforço. A essa primeira réplica, imediata e breve, segue-se uma segunda resposta, constituída pela descarga de hormônios corticotrópicos. Estes, por sua glicogenética, permitem assegurar a reposição energética necessária ao prosseguimento da atividade física e fornecem um estimulante suplementar (Delumeau, 1978, p. 38-39).

O gênero do Horror, com os séculos de especialização, tornou-se cada vez mais “*expert*” em criar essa resposta do corpo. Primeiro, de maneira mais simples, no cinema, a pura imagem de algo insólito em tela já era o suficiente para suscitar essas respostas bioquímicas dos espectadores. Contudo, como mostraremos com o caso de Milicent Patrick – um dos nomes usados pela, talvez, primeira mulher nos bastidores da criação de monstros no cinema – narrado por Mallory O’Meara (2022), esse gênero narrativo precisou usar de mais estratégias técnicas para atrair o público.

Mas que público seria esse? De início, com o aumento de televisores nas residências, esse público era focado nos jovens que não teriam tanto interesse em estar com os pais – mas isso é matéria para outra parte da discussão. O interessante, que veremos neste tópico, é que foi através dos filmes de horror que muitas técnicas foram desenvolvidas e aplicadas no cinema, da colorização ao 3D. Elas foram responsáveis por cada vez mais potencializarem as características desse gênero que vinha desde a literatura sendo conhecido como “espetaculoso”. Porém, o que aconteceria caso esses filmes não cumprissem com todos esses papéis prévios do que se espera de um filme de horror? Temos o caso recente do “pós-horror” de Steve Rose (2017) para nos auxiliar nessa discussão.

Na última década, um acontecimento fez com que diferentes pesquisadores, comunicadores e fãs entrassem em debate sobre o que seria o gênero do Horror, e o responsável por isso foi o jornalista Steve Rose com sua matéria “*How post-horror*

movies are taking over the cinema” (2017)¹³¹. Nesse texto, Rose (2017) dedica-se a falar de uma série de filmes de horror que estrearam a partir de 2016 no circuito alternativo — ainda que bastante popular — de filmes em festivais de cinema ocidentais.

Nesse texto, ele também enfatiza bastante a produtora A24, atualmente bastante conhecida pela qualidade técnica de seus filmes que, em sua esmagadora maioria, são feitos com orçamentos considerados baixos para os padrões de países do norte global. Segundo ele, esses filmes se distanciam de filmes *mainstream* do gênero por três motivos: (i) não serem considerados como, necessariamente, “filmes de horror”, porque não seguem uma fórmula específica popularizada por alguns subgêneros, como o *slasher*; (ii) serem filmes produzidos de forma independente, contando com um orçamento muito menor do que é usualmente empregado na produção desses filmes e sua distribuição — ainda que alguns contem com o apoio de estúdios maiores, como o *Universal* — e não têm necessariamente a perspectiva de um grande retorno financeiro; (iii) serem filmes que escapam às temáticas mais populares: possessão demoníaca, casas assombradas, psicopatas e zumbis.

No que a tange a “fórmula” dos filmes de horror, iremos trazer alguns exemplos que se encaixam no que é apresentado na matéria, quanto à questão orçamentária, aproveitaremos o levantamento feito pelo próprio autor; por fim, sobre as temáticas dos filmes, vamos dissertar sobre nossas apreciações acerca do assunto. Mas, antes de tudo, por que “pós-horror”?

Rose (2017), antes de apresentar esse neologismo, faz algumas considerações sobre as características do gênero no cinema:

Levando em conta que o horror é o espaço em que exploramos nossos medos sociais e mortais, na verdade esse gênero é um dos espaços mais seguros no cinema. Mais do que em qualquer outro gênero, os filmes de horror são regidos por regras e códigos: vampiros não têm reflexos; a “*final girl*”¹³² vai perseverar; os avisos do(a) atendente do posto de gasolina/nativo-americano-místico/velha-esquisita serão ignorados; o mal vai perder no fim, ou, ao menos, ser explicado, mas não de uma forma que encerra a possibilidade de uma sequência. As regras são nossas lanternas enquanto nos aventuramos no

¹³¹ Tradução livre: “Como filmes de pós-horror estão tomando conta do cinema”. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 06/03/2024.

¹³² O estereótipo da “garota final” diz respeito à única personagem que, geralmente, sobrevive aos horrores do filme. Normalmente, ela consegue essa vitória por ser, do grupo em que está, um “exemplo moral”. Ou seja, é “virginal”, não consome substâncias ilícitas, é heterossexual, cisgênera e branca.

desconhecido. Mas, em alguns aspectos, o horror foi feito como um reino do que Donald Rumsfeld descreveria como “conhecidos desconhecidos”¹³³ (Rose, 2017, [n.p.]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em 06/03/2024. Tradução nossa).

Não concordamos totalmente com essa afirmação sobre o gênero do Horror. Sim, ele tem tropos bastante reconhecíveis, mas isso não seria parte dele ser um gênero? Fazendo dessas suas características algo... genérico? Mas, sim, de fato, o gênero do Horror tem em sua narrativa uma fórmula que se mantém praticamente intacta, o que permite que, até mesmo dentro do gênero, isso seja usado de forma autorreferencial: como no caso da franquia “Pânico”, que eleva o subgênero *slasher*¹³⁴ ao seu ápice autorreferencial desde os anos 90; ou o filme “O segredo da cabana” (2011), que utiliza dessa fórmula para fazer uma crítica aos seus consumidores, os telespectadores, aqui transformados em “deuses antigos” que exigem que o ritual de sacrifício humano siga a “ordem correta”¹³⁵.

No entanto, Rose (2017) aponta que os filmes de “pós-horror” viriam da subversão desses e de outros estereótipos:

Não é de se admirar que os produtores de filmes estejam começando a se perguntar sobre o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você ultrapassa além dessas convenções fundidas a ferro e se aventura dentro da escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não é nada assustador. O que pode estar emergindo aqui é um novo

¹³³ Texto original: “*Considering that horror is the place where we explore our mortal and societal fears, the genre is actually one of the safest spaces in cinema. More than any other genre, horror movies are governed by rules and codes: vampires don’t have reflections; the “final girl” will prevail; the warnings of the gas station attendant/mystical Native American/creepy old woman will go unheeded; the evil will ultimately be defeated, or at least explained, but not in a way that closes off the possibility of a sequel. The rules are our flashlights as we venture into the unknown. But in some respects, they’ve made horror a realm of what Donald Rumsfeld would describe as ‘known unknowns’.*”

¹³⁴ Os *slasher*, ou *stalker*, são um subgênero de filmes de horror que, como Larocca (2016) descreve: “surge ao final da década de 1970, atingindo grande popularidade nos anos 1980 especialmente nos Estados Unidos. Uma de suas características mais marcantes e instigantes é que seus enredos geralmente contam a mesma história: um psicopata, que permanece no anonimato até o clímax, persegue e mata um grande número de vítimas, masculinas e femininas, até que é capturado ou derrotado momentaneamente por uma única sobrevivente do grupo. As vítimas também são todas muito similares, em sua grande maioria, adolescentes e “transgressores sexuais” [lê-se jovens sexualmente ativos, “fora do casamento”], com comportamentos [imorais] e envolvimento com bebidas alcoólicas, drogas ilícitas e sexo” (p. 15).

¹³⁵ Normalmente, essa ordem segue dessa maneira: primeiro, minorias raciais (principalmente pessoas negras) e/ou pessoas LGBTQIAP+; em seguida a “mulher promíscua”/“homem promíscuo”; depois o “alívio cômico”; então o “atleta”/“popular” (que às vezes é morto junto com a mulher promíscua [são geralmente um casal]; e o “príncipe” (o interesse amoroso da garota final). A morte da garota final pode ou não acontecer (e quando acontece, normalmente, é no início da sequência).

subgênero. Vamos chamá-lo de “pós-horror”¹³⁶ (Rose, 2017, [n.p.]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em> 06/03/2024. Tradução nossa).

Dentro da matéria, o autor cita o caso do filme “Ao cair da noite” (2017), dirigido e roteirizado por Trey Edward Shultz. Nesse filme, ambientado em um mundo em plena pandemia de um vírus invisível e intratável, com os protagonistas vivendo isolados e em luto, a narrativa segue um compasso lento, com poucos *jump scares*¹³⁷, e se foca no estudo das personagens nessa situação.

O elenco é composto de uma família, o pai (Paul), o filho (Travis) e a mãe (Sarah), que acabam de enterrar o patriarca que tinha sido contaminado, e um jovem casal, composto por um homem (Will) e uma mulher (Kim), e seu filho, ainda criança (Andrew). A composição da trama segue muito pelos contornos do drama, ao evitar cenas com cortes rápidos e exploração de imagens violentas e/ou sobrenaturais ao excesso e, por isso, à época, muitas pessoas achavam que esse filme estava classificado dentro do gênero errado. Rose (2017) escreve sobre isso:

Você pode entender a confusão. O título, por si só, fortemente sugere Ao cair da noite como um filme de horror. Assim como o *trailer* do filme, cujos ingredientes incluem um cenário pós-apocalíptico, uma cabana na floresta, máscaras de gás, espingardas, prisioneiros, um patriarca sisudo (Joel Edgerton), e avisos para nunca deixar as portas destrancadas ou sair à noite. Essa não é, de jeito algum, uma propaganda enganosa, é que este filme tenso e minimalista não joga pelas regras aceitas¹³⁸ (Rose, 2017, [n.p.]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 07/03/2024. Tradução nossa).

Mas o Horror sempre foi espaço de experimentação, e essa abordagem de produção de horror menos “espetacular” não era inédita. Temos “O Bebê de Rosemary”

¹³⁶ Texto original: “No wonder some film-makers are starting to question what happens when you switch the flashlight off. What happens when you stray beyond those cast-iron conventions and wander off into the darkness? You might find something even scarier. You might find something that’s not scary at all. What could be emerging here is a new sub-genre. Let’s call it ‘post-horror’”.

¹³⁷ Recurso técnico que se aproveita da construção de tensão para induzir ao “pulo no assento” (daí o nome) através da súbita aparição de um elemento na tela, acompanhado de uma edição da trilha sonora para que ela seja mais alta que o normal. É usualmente mais aplicado em filmes *blockbuster* (filmes comerciais que buscam atingir a maior bilheteria o possível) e, por isso, tem se considerado ser uma técnica de susto “barata”.

¹³⁸ Texto original: “You can understand the confusion. The title alone strongly suggests *It Comes at Night* is a horror movie. As does the movie’s trailer, whose ingredients include a post-apocalyptic scenario, a cabin in the woods, gas masks, shotguns, prisoners, a stern patriarch (Joel Edgerton), and warnings never to leave doors unlocked or go out at night. It’s by no means false advertising, it’s just that this tense, minimal movie doesn’t play by accepted rules”.

(1968), dirigido por Roman Polanski, por exemplo, como uma narrativa bastante aflitiva, encerrada, durante maior parte, entre as paredes do apartamento da protagonista ou as paredes do condomínio vertical, e o compasso lento entre situações de horror, drama, e até mesmo comédia. Outro exemplo seria “O Exorcista” (1973), dirigido por William Friedkin, neste filme – ganhador do Oscar – acompanhamos o drama da família de uma atriz, Chris MacNeil, mãe solteira de Regan, que serão afetadas pela infestação demoníaca de um mal oriental, o demônio Pazuzu. Enquanto temos o padre Damien Karras em crise de fé, acompanhando sua mãe definhando no hospital, mas o exorcismo de fato, o espetáculo da cabeça girando, vômito verde, ventanias impossíveis e corpos levitantes só vem na metade final.

A grande questão de Rose (2017) é que esses filmes mais antigos eram superproduções para a época, mas as técnicas antigas são empregadas nos filmes contemporâneos de baixo orçamento. A grande sacada do Horror não está na inovação por se ter dinheiro suficiente para tal, mas sim das limitações impostas pela sua época de produção. E desde que o público se sinta realizado – o que muitas vezes significa ver tripas fumegantes caindo de barrigas abertas e monstros bem feitos –, a questão não é o orçamento, mas como ele é empregado.

“Uma noite alucinante: a morte do demônio” (1981), dirigido por Sam Raimi, teve um orçamento aproximado de US\$ 350.000,00 dólares¹³⁹, “O Exorcista” (1973), feito oito anos antes, teve um orçamento aproximado de US\$ 11.000.000,00 de dólares, cerca de 31,42 vezes mais, e ambos têm inovações técnicas. Sam Raimi desenvolveu uma técnica específica para simular o ponto de vista do demônio que aflige os jovens como se estivesse flutuando – que foi basicamente uma tábua e a câmera apoiada em cima – o que hoje é feito muito com o uso de *drones* (e que é usado para referenciar o filme original no *spin-off* “A Morte do Demônio: a ascensão” (2023), dirigido por Lee Cronin); enquanto o filme de William Friedkin é reconhecido pelas técnicas sonoras empregadas na pós-produção, por exemplo. Não atoa esse foi um dos óscares que o filme levou, sendo os nomeados Robert Knudson e Chris Newman.

Sobre o tópico da subversão do gênero, o Horror é uma subversão de gêneros discursivos em si – e talvez todos os “novos gêneros” sejam uma subversão de formatos mais antigos, principalmente do que se verifica na Antiguidade Clássica Greco-Romana, que por sua vez, não deveria ser de todo original. Horace Walpole subverteu as práticas

¹³⁹ Informações advindas do *Internet Movie Database* (iMDB). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0083907/>. Acesso em: 11/12/2024.

de criação dos gêneros discursivos de romance de sua época, os que ele chama de “romance antigo” e “romance moderno”; Walpole também “rasura” o que é próprio do gênero dramático teatral, ao se apropriar das técnicas de Shakespeare e apontar – no primeiro prefácio – que o texto deveria seguir esse gênero discursivo.

Clare Reeve e seus livros, por sua vez, subverte as técnicas de Walpole, ela diminui consideravelmente as aparições sobrenaturais e fantasmagóricas, e traz para o universo do gótico o olhar feminino para as questões sociais. Com Ann Radcliffe não é diferente, e ela usa dos elementos sobrenaturais para reafirmar a fé, apesar de todas ocorrências sobrenaturais. E Matthew Lewis, por sua vez, instaura um marco ao produzir uma narrativa explícita e intolerável, que só é vista como necessária de censura quando quem escreve assume ser parte da Câmara dos Comuns.

E essas subversões, por sua vez, continuam constantes. Mary Shelley se apropria de diferentes gêneros discursivos para formular uma narrativa gótica, e que terá uma criatura sobrenatural totalmente realizável dentro do paradigma da época – era a promessa do galvanismo. Uma forma de racionalização também é vista em 1847, quando Emily Brontë escreve “O Morro dos Ventos Uivantes” e traz os fantasmas como aparições em sonhos. O que a essa altura já deve configurar uma característica da apropriação feminina do gênero, na literatura, e que deve ser, talvez, uma questão de autoria feminina e seu esforço de receptividade pela crítica literária – que, infelizmente, não pudemos abordar, mas há trabalhos em curso que estão investigando isso¹⁴⁰.

E depois teremos em Robert Lewis Stevenson uma forma parecida de criatura, mas, dessa vez, um pouco mais fantástica ao surgir a partir de uma “poção mágica”. E o gótico ainda é subvertido por Oscar Wilde, quando seu Dorian Gray tem em seu quadro uma realização insólita feita a partir de um pedido, indo na contramão do que estava se estabelecendo. Outra subversão da obra de Wilde (1890) é que o mal não está em um acontecimento sobrenatural, mas na corrupção moral levada a cabo por um “livro venenoso”. O que levou a diversas formas de se apropriar desse repertório criado, o que permitiu que Bram Stoker unisse tudo isso na junção de diversos gêneros discursivos e nos acontecimentos fantásticos em um calhamaço que veio a se tornar o emblemático “Drácula” (1897).

¹⁴⁰ Também indicamos a seguinte leitura: “Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII” (2002), de Sandra Guardini Teixeira. Disponível no Repositório de Informação. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1191>. Acesso em: 11/12/2024.

O gótico, antes mesmo de passar para o cinema, e se tornar o Horror, já passava por essas transformações que Steve Rose (2017) trabalha como “inéditas”. Mas não é como se ele tivesse feito isso e se dado por certo, em 02 de agosto de 2022, ele escreve a matéria: “*I called it ‘post-horror’ – and now I’ve created a monster*”¹⁴¹ [“Eu os chamei de ‘pós-horror’ – e agora eu criei um monstro”, tradução nossa].

A questão do “pós-horror” ser um “monstro” é mais sobre como agora o termo retorna para ele de uma maneira nada lisonjeira. À época, havia se passado cinco anos e a profusão de materiais sobre o assunto passaram a variar, desde comentários e mensagens diretas para ele, até livros de estudiosos do cinema e sessões dedicadas a filmes de “pós-horror”, estas feitas sob curadoria do Barbican Cinema, em Londres.

A questão toda começa desde a sua definição – que não definia muita coisa:

Eu não estava tentando cravar uma bandeira e dizer: “Eu descobri este, até então, não mapeado território do horror”. Nem estava desprezando os demais filmes canônicos de horror. Eu amo filmes de horror – tanto os mais “lixosos” e grotescos quanto os mais refinados e artesanais. Sou velho o suficiente para ter desperdiçado minha juventude rebobinando e reassistindo em câmera lenta a cena da cabeça explodindo em uma cópia de vídeo do *Scanners*¹⁴² do David Cronenberg. Eu só estava lançando um termo para descrever algo, e vendo se as outras pessoas gostariam dele. Acabou que um monte delas não gostou, mas algumas gostaram. Regularmente, sou perguntado sobre o conceito de “pós-horror” por estudantes de cinema. Recentemente, cruzei com um livro teórico intitulado “*Post-horror: art, genre and culture elevation*” [“Pós-horror: arte, gênero e elevação cultural”, em inglês], escrito por David Church, um colega pós-doutor em estudos de gênero na Universidade de Indiana. E, neste mês, o Barbican Cinema, em Londres, está lançando uma série de “Noites de verão no pós-horror”, apresentando alguns dos filmes que discuti na primeira matéria.

Nem o livro do Church nem as sessões do Barbican aplicam o termo dentro do que eu quis dizer. Na verdade, Church escanteia o meu como “uma das várias tentativas falhas de denominar um *corpus* recente de filmes”, ao lado de termos como “horror inteligente” e “horror elevado” – basicamente me dizendo que estou usando errado minha própria definição. Mas, até então, eu nunca apresentei uma definição rígida. Agora “pós-horror” é uma coisa muito maior, do que eu tinha previsto¹⁴³ (Rose, 2022, [n.p.]. Disponível em:

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Acesso em: 12/12/2024.

¹⁴² Este filme, no Brasil, é intitulado de “*Scanners*, sua mente pode destruir” (1981).

¹⁴³ Texto original: *I wasn’t really trying to plant a flag and say: “I have discovered this hitherto unmapped realm of horror”. Nor was I looking down on the rest of the horror cannon. I Love horror movies – the trashy, gory ones as much as the refined arthouse ones. I’m old enough to have misspent my youth rewinding and replaying in slo-mo the exploding head scene on a video copy of David Cronenberg’s Scanners. I was Just putting out a term to describe something, and seeing if other people liked it. A lot of them didn’t, it turned out, but some did. I get regular inquiries about the concept of “post-horror” from film students. Recently, I came across an academic book titled Post Horror: Art. Genre and Cultural*

<https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Acesso em: 12/12/2024. Grifos nossos).

O problema de Rose (2017), que permanece até seu texto de 2022, supomos, é uma questão de classificação. O gênero do Horror é um dos mais etiquetados, há tipos e subtipos, de modo que a pergunta “Me indica um filme de horror?” precisa vir acompanhada de um “formulário” a ser respondido por quem perguntou, algo como: “Quais filmes de horror você já assistiu?”; “O que você achou deles?”; “Você tem algum gatilho?”; “Você quer assistir por conta ou com uma dupla, ou grupo de amigos?”. Não é uma tarefa fácil, e, dentro disso, existem as etiquetas: os *slasher* são filmes em que, muitas vezes, temos um assassino mascarado atacando um grupo de jovens por motivos misteriosos – se não está mascarado, sua identidade é mantida em segredo até o final (e aí vem o filme “*In a violent nature*” (2024) [“Uma natureza violenta”, em tradução livre], dirigido e roteirizado por Chris Nash, em que acompanhamos o assassino, sabendo seu nome e seu propósito desde o início), também há o “A Hora do Pesadelo” (1984), dirigido por Wes Craven, em que sabemos a identidade do assassino, Freddy Krueger, e seu passado (aparentemente assassinava crianças, mas se ele era realmente um assassino fica para a metade final do filme).

Já os filmes de possessão, muitas vezes envolvem um cenário doméstico e a necessidade de exorcistas ou pessoas de fé cristã lutando contra a força demoníaca, mas aí tem os filmes de possessão em conventos, em cenários clericais e sujeitos a todos os tipos de invenção – como necrotérios –, ou os filmes que não são apenas de possessão, como “Atividade Paranormal” (2009), dirigido e roteirizado por Oren Peli, que é um filme de assombração, ou seja, há um monstro, talvez um fantasma, que está assediando as personagens, mas que se revela um demônio e possui Kate, um das protagonistas.

Um último exemplo, para esta dissertação, seria os filmes denominados de *five strangers* [cinco estranhos] – uma denominação não oficial, mas bem delimitada pelos irmãos Oswaldo Marchi e Karina Marchi, do canal de YouTube “Trasheira Violenta”, também chamado de “armadilha mortal”, outra denominação da dupla – em que um

Elevation, written by David Church, a postdoctoral fellow in gender studies at Indiana University. And this month, the Barbican cinema in London launches a series of “Post-Horror Summer Nights”, featuring some of the films I discussed in my original piece.

Neither Church’s book nor the Barbican’s film season apply the term in exactly the way I meant it. In fact, Church dismisses mine as “one of many flawed attempts to name a corpus of recent films”, alongside other terms such as “smart horror” or “elevated horror” – basically telling me I’m using my own definition wrongly. But then I never really laid out a rigid definition at the time. Now post-horror is even more of a thing, perhaps I ought to.

grupo, normalmente cinco pessoas que se desconhecem, ou uma número variado de pessoas que se encontram em uma situação que inevitavelmente matará a maioria, senão todos, até o fim do filme. Os exemplos podem ir desde “Cubo” (1997), dirigido por Vincenzo Natali, a “Jogos Mortais” (2004), dirigido por James Wan, ou “Demônio” (2010), dirigido por John Erick Dowdle – esse com um atravessamento de filmes de possessão (uma das pessoas presas no elevador é o próprio Demônio).

É dessa grande variedade – citamos apenas três – que surge uma necessidade de classificar os filmes de horror de formas que são insustentáveis, caso seja almejada uma cristalização. E dentro disso, ainda há as classificações guarda-chuva: Horror, Drama, Comédia *etc*, que se fundem. A outra questão que está sempre à porta é quanto ao “alto nível” e “baixo nível” de certas produções de horror, o que pode variar desde o filme “se explicar demais” ou “explicar de menos”, até a qualidade dos efeitos especiais empregados na pós-produção – muitas vezes isso retorna aos “níveis de absurdo” deles.

Quando surgem, os filmes são automaticamente um entretenimento “popular”, as altas classes os rechaçam, sua circulação está em espaços “indignos”; mas com o tempo as altas classes se apropriam de suas técnicas para “elevar” essas produções, trazendo para os formatos que mais agradam e segregam quem pode, de fato, se entreter. Também atribuem uma nova circulação para os filmes, eles se tornam um meio para o acesso de atores para os espetáculos teatrais.

Na literatura, livros de horror eram publicações baratas que, muitas vezes, tinham sua circulação proibida devido ao seu conteúdo¹⁴⁴. Outra questão que atravessa as produções de horror é que, enquanto produção para o nível “popular”, enquanto “mero entretenimento”, elas não são “elevadas” quanto as “altas produções”, estas sim, pertencentes às altas classes e feitas sob preceitos rígidos e dentro de gêneros “dignos”, são motivo de culto e devoção até hoje. Algo que foi se definindo desde os últimos suspiros da Idade Média¹⁴⁵.

E “entreter”, como discorreremos mais neste tópico, mas que já apresentamos nos tópicos anteriores, é uma coisa perigosa. Desde os menestréis e suas sagas épicas no período românico, as conformações genéricas são definidoras para a recepção do público que foi treinado a esperar certas ocorrências. Isso está bastante presente no Horror, como a matéria de Rose (2017) aponta, mas também tem a ver com o que é “elevado”, e se isto é sinônimo de esperar uma capacidade de trabalho mental

¹⁴⁴ Ver informação na página 105, desta dissertação.

¹⁴⁵ Ver informação no tópico “2.1. Estética gótica”, na página 90 desta dissertação.

empregado durante a exibição de um filme, por exemplo, e que às vezes vai de encontro com a necessidade de se entreter. Isso não é questão de “capacidade”, no entanto. O público não gostar de algo, ou não preferir algo, é uma questão condicionada pelo *como* as pessoas estão dispostas a usar seu resto de tempo livre no dia. Assim, se um prooo não atende às suas expectativas prévias ligadas ao lazer em seu tempo livre, torna-se natural que ela rejeite aquilo que não esperava.

Em um mundo de oito horas de trabalho – no mínimo –, em uma escala de trabalho que, geralmente, segue uma rotina de seis dias de trabalho para um dia de folga, e que o deslocamento varia de cinco minutos à uma hora, ou duas, dependendo das suas condições para usar um veículo particular ou transporte público, “desperdiçar seu tempo livre” é uma questão séria. Algumas pessoas querem apenas se desconectar, e aí já saber que algumas coisas do que se espera irão se realizar e que as informações complementares serão oferecidas de forma generosa é essencial para que a rotina pareça desaparecer. E os filmes de horror, por serem “divertidos” – a dispersão energética que o corpo sofre é prazerosa –, são sempre uma ótima pedida de programa de lazer, mas para isso, eles precisam ser “seguros”, evitar que seus telespectadores não se desgastem ainda mais com o que irá ser exposto em tela.

Mas não somos contrários às produções que esperam um pouco mais do público, como entender o funcionamento do gênero a fim de que ele coloque um esforço extra para de fato aproveitar a obra. Recentemente, a estreia do filme “A substância” (2024), dirigido e roteirizado por Coralie Fargeat, causou rumor público, de ambos os lados dessa moeda do entretenimento. O principal motivo? Ninguém estava a salvo de ser alfinetado pela narrativa do filme e algumas questões absurdas jamais esperaram oferecer qualquer resposta, porque faz parte do Horror essa absurdez.

Em uma narrativa cujo tema central é a objetificação do corpo feminino e o etarismo que as mulheres enfrentam em decorrência disso, o desconforto já começa com a protagonista, a atriz com uma estrela de ouro na calçada da fama em Hollywood, Elisabeth Sparkle, ser interpretada por Demi Moore – quem começou a carreira como modelo (de revistas adultas, aos 17 anos) e se tornou uma *sex symbol* [“símbolo sexual”, em inglês], e que também atuou em “*Ghost – do outro lado da vida*” (1990), dirigido por Jerry Zucker – que, aos 62 anos, está longe de ser o estereótipo de uma “senhora” “fora de forma”.

Mas o filme está aí para isso, *ela* é despedida por já não ser suficientemente *sexy* para o programa *fitness* televisivo do qual participa. Em uma tentativa desesperada para

voltar a se encaixar nas expectativas sociais, ela recorre a um produto clandestino que promete trazer uma nova versão dela, literalmente. Ela só precisa seguir uma série de regras e procedimentos para que isso não se torne um problema – este é um filme de horror (corporal), tudo aponta para a catástrofe, importante lembrar.

Uma vez liberta da sua “condição”, ela tem sete dias para viver uma vida fora das expectativas, quem tem que lidar com isso é o seu clone, a perfeita Sue, que assume seu lugar no programa televisivo. A figura de Sue, interpretada por Margaret Qualley, também gera desconforto no público feminino: ela passou por processos de figuração, com próteses e maquiagem, para que seu corpo seja, realmente, perfeito. Ela tem as curvas perfeitas, o sorriso perfeito – com o “charme” à lá Madonna e seu diastema – e atende ao que uma sociedade patriarcal espera de uma jovem, ela tem um “ar” angelical, inocente. É ela também quem trabalha no lugar de sua “matriz”, sete dias ininterruptos para a gravação do programa.

É através de outro desconforto que a história gira. Sue, para manter sua “perfeição” – e se manter viva – precisa seguir uma dieta estrita, fornecida pelos idealizadores da substância, e injetar o fluído espinhal da matriz. Por outro lado, Elisabeth, uma vez livre das expectativas, mas não podendo viver os “privilégios” de sua versão jovem, “pode” afogar sua frustração em uma dieta desequilibrada, regada por *fast food*, e ela se esbalda. O conflito entre “matriz” e “clone” começa quando, em uma das gravações, uma protuberância salta dos glúteos de Sue, e que ela retira de seu umbigo no banheiro. O que sai é uma coxa de frango frita, cortesia de sua “matriz”.

A caixa em que a substância é oferecida tem um lembrete: “Não se esqueçam, vocês são uma pessoa só”. De nada adianta Sue se manter nessa rotina estrita, Elisabeth precisa também cuidar de seu corpo. O acordo não acontece e, querendo aproveitar mais da vida, Sue decide passar o prazo máximo dos sete dias e retira mais líquido da coluna de sua matriz. Isso ressoa em Elisabeth, que passa a sofrer um processo de gangrena de seu corpo. Então temos uma mulher mais velha “desleixada” e uma versão jovem “irresponsável”. Outro desconforto. Mas o público masculino também não está a salvo.

Os homens, ou são mais velhos e desleixados, esteticamente produzidos com dentes tortos e escuros, com uma inquietante falta de etiqueta, ou são mais novos, indo da total incapacidade de serem adultos funcionais, ou sendo estranhamente escusos. E os homens não estão a salvo das questões sobre o etarismo também, o que é bom, cria terreno comum entre os telespectadores.

Mas há pontos igualmente desconfortantes. Comer é nojento, a sujeira que vem dos pratos, a imagem de comida sendo mastigada com foco da câmera, e a decorrência dos excessos é grotesca. Também há a junção de horror corporal, com muito sangue, carne e ossos expostos, com imagens quase explícitas de corpos femininos sendo objetificados pelas câmeras, que não são feitas para gerar um potencial erótico, a justaposição de cenas *gore* [de violação extrema de corpos] e cenas de objetificação faz com que o público não tenha tempo de se “recuperar” de uma para “apreciar” a outra, o nojo produzido de um, vaza para o próximo. E este filme vindo de uma diretora francesa, quem também escreveu o roteiro, quer dizer muita coisa.

Desde 1990, o cinema francês conta com um movimento de produções denominado de “Novo Extremismo Francês”. Como a pesquisadora Lohayne Lima (ICA/UFC), apresenta em seu artigo “Novo Extremismo Francês e o tempo por subtração em Noé” (2015):

O Novo Extremismo Francês é uma tendência cinematográfica que evidencia os sintomas de uma crise social contemporânea e os transforma em uma narrativa da sociedade. Termo cunhado pelo crítico da Artforum, James Quandt, essa tendência designa o cinema transgressivo francês que teve início na década de 1990 e se estende até o presente. Associados a esse cinema, destaco alguns dos principais: François Ozon, Gaspar Noé, Leos Carax, Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandieux, Luckacs Moodysson, Claire Denis, Marina de Van. Em seu fazer, esses realizadores trabalham questões de um modo de existência, no qual a realidade tenta se emendar por um cinema transgressivo e é apresentada pelo ficcional. O estranhamento que esse cinema pode sugerir, ajuda a pensar a volta do indivíduo ao modo imanente do ser. Segundo Jean Baudrillard (2004), um dos principais teóricos na investigação da crise social contemporânea, a desordem é parte integrante da vida desse indivíduo, logo está sujeita à irracionalidade da sociedade. Daí, essa tendência cinematográfica colocar-se como forma de se ter um rastro da sociedade contemporânea: aparência, comportamento, no que essa tem de negativo e provocador. Com isso, se dá o destrutivo e o transgressivo. O modo de fazer cinema articula-se na capacidade do posicionar a câmera e escolher o quadro para provar a força desse (Lima, 2015, p. 2. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/issue/view/151>. Acesso em: 14/12/2024).

Portanto, podemos depreender, da narrativa e das abordagens técnicas empregadas, que essa justaposição de cenas é feita justamente para acentuar a crítica à exploração de corpos femininos. Por mais estranha e desconfortável que ela possa parecer – sua intenção, o excesso que decorre dessa transmissão de informações, dentro do que é proposto como extremo, cumpre bem a sua função, em termos técnicos.

Junto a isso tudo, temos um absurdo hiperbólico no texto. Desde os pontos levantados acima, até questões narrativas, como os cenários cheios de informação, a explicação minuciosa de toda e qualquer informação que poderia ser subentendida pelo público, conveniências de roteiro e cenas simplesmente espetaculares. Na reta final do filme, por exemplo, Sue agride Elisabeth – agora, praticamente, uma bruxa de filmes infantis – com uma força descomunal. E, já no final, temos o terceiro clone, que agora sai de uma Sue desesperada, e que é uma junção aberrante de ambas, a monstro ElisaSue¹⁴⁶.

Esse monstro vai além de ser uma deformidade mutante; além de representar as duas, Elisabeth e Sue, ela também é uma representação dos excessos de procedimentos estéticos – muitas vezes recorridos por mulheres que tentam lutar contra o envelhecimento que as marginalizam socialmente – e aí está um outro fator na escalação de Demi Moore para o papel. Em dado momento de sua vida, ela era um desses exemplos de mulheres vítimas da “indústria da beleza”¹⁴⁷, mas recentemente ela conseguiu reverter esses efeitos, a partir de mais procedimentos. O fato do monstro ElisaSue, que está se aprontando para o evento em que Sue iria se apresentar, precisar pregar os brincos em sua pele, causando sangramento, e recorrer à pregação do rosto de Elisabeth que estava em um quadro em seu “auge”, representa essa reversão dos procedimentos.

As cenas finais, com a monstro ElisaSue sendo rechaçada quando sobe ao palco e revela suas deformidades diante do público é o resumo do que o filme quis trazer. Apenas após sua voz não se mostrar como a de Elisabeth e a sua máscara pregada descolar, é mostrado de uma forma bastante espetacular o que acontece com as vítimas da “indústria da beleza”. Ela é agredida de forma extrema.

Elas, principalmente mulheres, sentem-se obrigadas a recorrer a esses procedimentos estéticos, o que pode levar a um efeito cascata que as monstruosifica – trabalharemos com este termo aqui, mas adiante desenvolveremos a *gotificação*, o processo de transformar algo em objeto de horror –, e quando essa monstruosificação acontece, elas se tornam seres ainda mais indesejados, ainda menos que seres humanos.

¹⁴⁶ Nome dado pela criadora de conteúdo Natalia Grecco, em seu canal de YouTube, homônimo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IT5krAYee0M>. Acesso em: 14/12/2024.

¹⁴⁷ Como pode ser visto no tabloide jornalístico NaTelinha, com a matéria: “Demi Moore surge irreconhecível e médica diz: ‘Procedimentos mal indicados e executados’ – Atriz chocou com novo visual” (2021), de Naian Lucas e Thiago Forato. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/famosos/2021/01/29/demi-moore-surge-irreconhecivel-e-medica-diz-procedimentos-mal-indicados-e-executados-157846.php>. Acesso em: 30/12/2024.

ElisaSue é atacada, seu corpo se desfaz, ela explode em sangue – muito sangue – e o que resta, a face de Elisabeth que se torna uma das protuberâncias do corpo monstruoso, se arrasta em uma massa amorfa de carne e se desfaz em sangue em cima de sua estrela na calçada da fama. Essa poça de sangue, no dia seguinte, é limpa como se não tivesse acontecido nada. No fim, Elisabeth não teve para onde correr, de um lado estava envelhecendo, do outro, cada vez mais se via como um monstro, seja como uma pessoa em estágio de putrefação avançada do corpo – monstruosificação da velhice –, seja como uma vítima da “indústria da beleza”. O que, no seu caso, principalmente como mulher, significa que ela seria apagada, invariavelmente esquecida pela sociedade.

Em suma, se tratando de um filme de horror, “A substância” (2024), de Coralie Fargeat, é um bom exemplo. O filme cutuca feridas sociais, desconforta, entretém pelo absurdo, e transmite sua mensagem a um público amplo – sendo essa forma de transmissão, também, uma forma de causar desconforto no público que evita narrativas com excessos expositivos de informação. Como dito, ninguém está a salvo, às vezes nem o público que aprecia um pouco mais de exposição de informações sente-se confortável com esse excesso. O puro Horror.

Mas se o gênero de horror *per se* já é motivo de discussões e tentativas de explicação para sua genericidade, devido ao seu teor crítico e explícito pelo absurdo. O que acontece quando dele se extraem essas características mais latentes? Steve Rose (2017) fez esse esforço e deu no que deu. Nesta pesquisa, acreditamos que o Horror é tão diferente em seu funcionamento que ele não necessariamente está encerrado em uma “caixinha” genérica, ele *orbita* – como não nos aprofundamos nos demais gêneros, não podemos dizer o mesmo. Recentemente, em um episódio do Mundo Freak Confidencial, o historiador e autor de horror, Raphael Fernandes, propõe o Horror como um *metagênero*, pois ele percebe, no funcionamento do gênero, uma potencialização dos seus sentidos ao mesclar-se com outros gêneros (Fernandes, 2024. *In*: Mundo Freak Confidencial, 2024, 17min36s)¹⁴⁸.

No entanto, a nossa proposta difere, partimos da hipótese de que o Horror é *orbital*, porque assim evitamos a discussão sobre a formação e desenvolvimentos de gêneros, o que é muito profícuo, mas exigiria uma reflexão que demandaria um trabalho ainda maior, e que, no atual momento dessa pesquisa, conseguimos apresentar a partir

¹⁴⁸ Episódio: “Eco-Horror: Quando a Natureza se Torna Assustadora | MFC 531”. Disponível em: <https://mundofreak.com.br/2024/11/14/eco-horror-quando-a-natureza-se-torna-assustadora-mfc-531/>. Acesso em: 14/12/2024.

de uma reflexão sobre a produção de um *ethos discursivo* (Maingueneau, 2008) específico em dadas produções. Mas vamos salvar essa informação para mais tarde. Antes, vamos discutir um pouco mais essas múltiplas classificações e como elas moldam o gênero do Horror – afinal, ela é profícua.

Robin R. Means Coleman, em “*Horror Noire: a representação negra no cinema de horror*” (2019), dedica-se a analisar filmes de horror em que a representação negra é posta em foco, trabalhando eles como um gênero de filmes de horror. E, durante sua pesquisa, ela se depara com essa questão do que é propriamente o gênero do Horror:

Hutchings em seu livro *The Horror Film*, está certo em sua observação de que as definições são fugidias: “quais filmes são terror e quais filmes não são é uma questão que continua sendo uma incógnita ..., talvez a característica mais emocionante e impressionante do cinema de horror nesse aspecto seja que, assim como um de seus monstros metamorfos, o gênero está sempre mudando, sempre em processo”. Contudo, aceitar a inconclusão é insatisfatório aqui, já que, dentro do contexto deste livro, é útil abordar pelo menos algum entendimento sobre o que seria, e o que não seria, um filme de terror (Coleman, 2019, p. 40-41. Grifos do texto originário).

A partir disso, a autora justifica sua posição de trabalhar com o “*blaxploitation*”¹⁴⁹ e explica como essa abordagem é produtiva para sua pesquisa:

Quando chamamos certos filmes de “*blaxploitation*”, por exemplo, a nomenclatura serve tanto para expor uma certa categoria de filmes cheia de estereótipos sobre as relações raciais, papéis de gênero, sexo e violência, e também funciona como uma crítica em relação àqueles que criaram os estereótipos sobre as relações, a economia política (investimentos financeiros, distribuição e marketing) por trás de tais esforços, e a recepção e o grande impacto cultural que as imagens contêm dentro e fora do escopo da negritude. Categorias adicionais guiadas pelo consenso cultural, impacto social, assunto tratado, estilo, técnica ou qualidade, continuam a surgir a todo momento, como os “filmes de gueto”, tipo *Os donos da rua* (1991) ou *Perigo para a sociedade* (1993) ... Esse tipo de alocação corre o risco de criar uma sobredeterminação de todas as formas de variáveis das diferenças, como visão de mundo, classe, sexualidade, gênero etc (Coleman, 2019, p. 41-42. Grifos do texto originário).

Isso levando em conta uma perspectiva sobre a classificação de gêneros em uma abordagem não tradicional. Ou seja, a partir da observação superficial de recorrências

¹⁴⁹ A junção do sintagma “*exploitaiton*” como adjetivo a substantivos, como no caso “*black*” — se referindo a pessoas negras — é uma forma de denominar qual o tipo de elemento que predomina em filmes (e que não necessariamente precisam ser de Horror). Um outro exemplo é o “*hagsploitation*”, subgênero de filmes em que mulheres idosas são postas como vilãs, a exemplo: “O que terá acontecido com Baby Jane?” (1962), dirigido por Robert Aldrich; “X: a marca da morte” (2022), dirigido por Ti West; ou, mais para o gênero da Comédia, “*Duplex*” (2003), dirigido por Danny DeVito.

de certo elemento, a proposta de uma “etiqueta” é trabalhada com uma hipótese inicial para se aprofundar cada vez mais no tema abordado:

Certamente, a noção de gênero e a prática de distribuir tipologias, especialmente dentro do terror, são “particularmente contestadas”¹⁵⁰. Hoje, nosso entendimento de gênero vai além das noções iniciais aristotélicas/*Poética* e daquelas de Northrop Frye/*Anatomia da crítica* de desafiar as fórmulas e convenções distintas e separadas das formas de arte para criar um sistema classificatório. Em vez disso, o gênero tem muito a ver com o poder heurístico que envolve a nomeação de “algo”, Gateward nos ajuda a revelar a profundidade do problema; como ela aponta: “na verdade, existem tantos filmes de vampiro com tantas convenções compartilhadas em relação a temas e personagens que o filme de vampiro acabou se tornando um gênero por si só”¹⁵¹. O mesmo pode ser dito sobre negros em filmes. Isto é, existem tantos filmes exibindo a negritude, compartilhando de tantas convenções, que filmes negros se tornaram um gênero por si só (Coleman, 2019, p. 41. Grifos do texto originário).

A autora complementa essa observação se valendo do texto “*Screens Fade to Black*” (2006), de David Leonard¹⁵², para apontar dentro do seu foco de análise que, assim, a análise de um filme considerado pertencente ao gênero “filme negro”, deveria ser entendido em si como um fenômeno, ou seja, com suas características próprias, as quais o classificariam como tal, partindo de uma historicidade que o conecte intrinsecamente como pertencente à cultura negra.

Nosso foco para este tópico será o de entender que, dentro dessa querela que se formou sobre o termo “Pós-Horror”, nos valendo das informações trazidas por Coleman (2019), essa proposta de gênero se volta a fazer uma separação que falha justamente em seu próprio argumento para diferenciá-lo do “tradicional” Horror. Não trabalharemos com os subgêneros, eles são muitos, mas também não gostaríamos de apagar suas localizações que têm muito a dizer sobre o tema tratado. A partir disso, defenderemos nossa proposta de abordagem, a do Horror como orbital, pois ela tem a dizer sobre a forma como o Horror aparece em narrativas, e isso não entra em choque com o que Coleman (2019) defende.

No parágrafo seguinte ao último excerto, a autora traz uma série de definições do que é um filme de Horror, embasada nos textos de Kendall R. Phillips (2005) e

¹⁵⁰ Referência da autora ao texto “*Framing ‘Killer Women in Films: Audience Use of Genre*” (2002), de Tina Veres na forma de nota de fim.

¹⁵¹ Referência da autora ao texto “*Daywalkin’ Night Stalkin’ Bloodsucks: Black Vampires in Contemporary Film*”, de Gate Frances (2004), na forma de nota de fim.

¹⁵² A referência completa do texto: Leonard, D. *Screens fade to black: contemporary african american cinema*. Westport, CT: Praeger, 2005.

Isabel Christina Pinedo (1997) que sumariamos como: o Horror é reconhecido através de parâmetros do que é assustador ou do que tem potencial para ser; um gênero que desloca nossa compreensão da realidade para um local sombrio, limítrofe com o que seria racional, que ultrapassa os limites do que é aceitável e que resiste a uma interpretação única do que está sendo retratado.

E a autora ainda complementa essa delimitação a partir de uma possibilidade do motivo pelo qual os filmes de Horror são marginalizados, algo que tem a ver com sua violência representada:

É reconhecido aqui que não é apenas o derramamento de sangue que constitui um filme de terror, mas “o contexto niilista do qual a violência ocorre”¹⁵³. É fácil perceber como a violência do filme de terror veio a ser vista como algo esvaziado de qualquer valor elucidativo. Talvez tenhamos que agradecer aos filmes de assassinos sanguinolentos por isso (por exemplo, *Baile de formatura* [1980]). Contudo, o que observamos aqui é que, muitas vezes, a violência no terror e na negritude trabalham juntas para provar incursões discursivas importantes, como a violência exibindo algum tipo de “retorno do re/oprimido”. Aqui a violência, seja ela gratuita ou assertiva, não irá encobrir as narrativas revelatórias de negritude que os filmes de terror têm para oferecer (Coleman, 2019, p. 43).

O que a autora aponta é que, apesar de haver outros tipos de filmes que abordam e retratam a violência de formas gráficas, como filmes de guerra, crime e suspense, parece que ao ser classificado como filme de horror, as narrativas contidas neles são sumariamente ignoradas pela crítica. Ela cita os filmes “*Pulp Fiction*: tempos de violência” (1994), dirigido por Quentin Tarantino, “O resgate do soldado Ryan” (1998), dirigido por Steven Spielberg e “Onde os fracos não têm vez” (2007), dirigido por Joel Coen e Ethan Coen (“Os Irmãos Coen”), obras que, mesmo tendo a violência como ferramenta narrativa, ainda têm ela sendo sublimada por outros fatores que “justificariam” seu uso sem ser um demérito, enquanto filmes de horror seriam vistos como dependentes exclusivamente dela (Coleman, 2019, p. 43).

Nossa discordância com a proposta de Rose (2017), de denominar essa leva de filmes que começaram a circular a partir de 2016 como “pós-horror”, vem do fraco elo argumentativo deles poderem ser caracterizados assim porque, diferente de filmes antigos, como “O Exorcista” (1973), dirigido por William Friedkin, e a chamada “Trilogia do Apartamento”¹⁵⁴ de Roman Polanski, esses filmes são feitos com um baixo

¹⁵³ Referência da autora ao texto: “*Terror and Everyday Life*” (1994), de Jonathan Crane.

¹⁵⁴ Apesar de serem filmes independentes, como as narrativas se passam majoritariamente em apartamentos e abordam o adoecimento psicológico das protagonistas que passam a serem isoladas

orçamento e não buscam ter apelo público ou reconhecimento, eles são feitos de forma experimental:

“Estou ciente que o título faz parecer que é um filme louco de monstro ou algo assim, mas ele diz muito mais sobre a temática do filme, não no sentido literal”, diz Shults. Ele apagou as luzes de sua casa no Texas e caminhou por ela com uma tocha para experienciar o filme, ele admite. Ele também pesquisou sobre genocídios e ciclos de violência social. Mas a narrativa, na verdade, decorre de suas ansiedades pessoais. Shults conta de seu pai distante, que tinha histórico de vícios, e que morreu pouco antes dele ter escrito o filme. Ele confessou seu arrependimento ao filho em seu leito de morte.

“A morte é o desconhecido. Nós não a conhecemos”, ele diz, “E isso é sempre aterrorizante. Mas ainda mais é o arrependimento. A forma como você seguiu sua vida, as decisões que você tomou. Isso me aterroriza a todo momento”. Como um ex estudante de economia que desistiu da faculdade contra os conselhos de seus pais, para seguir a carreira de produção de filmes, o medo de ter tomado a decisão errada estava claro para Shults. O que o encorajou a trocar de carreira foi um trabalho que conseguiu com um autor local, Terrence Malick, trabalhando em *A Árvore da Vida*. “Não sei se ele sabe, mas ele mudou o curso de toda minha vida”, diz Shults. “O que me inspirou foi justamente o quão não ortodoxo você pode ser ... apenas pense fora da caixa e encontre a melhor forma de você fazer um filme por si”¹⁵⁵ (Rose, 2017, [n.p.]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 07/03/2024. Tradução nossa).

Mas essa quebra significa, no sistema cinematográfico, uma questão mercadológica que reflete as suas características. Desde os primórdios da indústria cinematográfica tal qual consolidada por Hollywood, filmes que abordam o Horror eram feitos com orçamentos baixos em comparação a outros gêneros, mas sempre mirando grande retorno financeiro, daí uma das suas principais características serem as sequências — a maioria infame. E essa é uma característica que perdura:

O Horror é um dos gêneros mais rentáveis da indústria e tem estado em ascensão. Este ano é dado como o melhor de todos os tempos para o horror, liderados por títulos como *Corra!* (que faturou US\$ 252M globalmente com um orçamento de US\$ 4,5M), e o *Fragmentado de M Night Shyamalan* (US\$ 277M com US\$ 9M de orçamento). Como

nesses espaços, popularmente, os filmes “*Repulsa ao sexo*” (1965), “*O Bebê de Rosemary*” (1968) e “*O Inquilino*” (1976), todos dirigidos por Polanski, passaram a ser organizados assim pelo público cinéfilo.

¹⁵⁵ Texto original: “*I’m aware that the title sounds like a dope monster movie or something, but it speaks to the movie thematically, not in the literal sense’, says Shults. He turned off all lights in his Texas home and wandered around with a torch to get a feel for the movie, he confesses. He also researched genocides and societal cycles of violence. But the story really stems from his personal anxieties. Shults talks of his stranded father, who had a history of addiction, and died shortly before he wrote the movie. He confessed his regret to his son on his deathbed*”.

resultado, tem todo um mercado para os filmes de horror de baixo orçamento e apelo às massas. O que, basicamente, significa que os temas variam entre os melhor estabelecidos: possessão sobrenatural, casas assombradas, psicopatas e zumbis¹⁵⁶ (Rose, 2017, [n.p.]. Tradução nossa).

No entanto, o gênero do Horror não é introduzido no cinema a partir de Hollywood. As técnicas que foram incorporadas pela indústria cinematográfica estadunidense para a representação do que, à época, era tido como “Fantasia”, veio do movimento expressionista alemão no cinema que, por sua vez, tem características muito semelhantes ao que foi a estética gótica dos séculos XI ao XIII, incorporada pelo romance gótico dos séculos XVIII ao XIX, constituindo um repertório do que viria a ser o Horror na atualidade.

Como aponta Nascimento (UFJF) em “Das telas para as telas: reverberações do Expressionismo Alemão” (2023), o movimento surge como uma resposta estética à rápida industrialização alemã e a uniformização técnica posta pelo movimento impressionista. Dessa forma, os precursores do movimento se voltaram à busca pelo “primitivo” como valor estético, constituindo, assim, um movimento que buscava a pluralidade de estratégias de contorno, uso de cores e paisagens rurais, ao mesmo tempo em que enfatizavam seu despreço pela rigidez técnica que era imposta nas formas de se representar o mundo da maneira mais fidedigna o possível, ou no que ditava a “captura das sensações visuais” — herdada do impressionismo como estética plástica:

O movimento expressionista na pintura é, de fato, algo que busca não só a estética em si, mas, o traduzir do mais íntimo sentimento e desejo em pinceladas, encontrar a fuga da vida urbana, rumo a um encontro com a natureza e suas raízes. É buscar na representação artística o que há de mais “primitivo” e singelo no ser humano: o sentimento em relação ao entorno, a sintetização do olhar e consciência artística e, por fim, a expressão através do fazer artístico. É tangível, também, um idealismo formal, onde percebe-se a presença de alto contraste nas obras, junto a distorções nas formas (Nascimento, 2023, p. 22).

Falar do Expressionismo Alemão no cinema é falar da história do cinema. Dois meses antes de Auguste Lumière e Louis Lumière fazerem suas famosas exposições, incluindo a da icônica “Chegada do trem à Estação Ciotat” (1895), e um pouco mais de uma década antes do desenvolvimento da pintura expressionista, Emil Skladonowsky e

¹⁵⁶ Texto original: “*Horror is the most profitable genre in the industry and it’s booming. This year is set to be the horror’s best ever, led by titles like Get Out (which has made \$252m globally on a budget of \$4.5m), and M Night Shyamalan’s Split (\$277m on a \$9m budget). As a result, there’s a market for horrors with low budgets and mass appeal. Which basically means variations on a well-established themes: supernatural possession, haunted houses, psychos, zombies*”.

Max Skladonowsky apresentavam seu bioscópio no *Wintergarten* de Berlim. Esse mecanismo era um pouco mais simples que o cinematógrafo dos franceses, pois era constituído de apenas uma lente, que projetava as imagens. Porém, toda a captação precisava ser feita por outro equipamento, enquanto o aparelho francês possuía duas lentes e a capacidade de captação e projeção. Outra característica importante era a portabilidade do equipamento francês (Nascimento, 2023, p. 32), o que pode ter facilitado sua pregnância no mercado.

As salas de cinema primordiais eram constituídas de tendas com assentos dentro, onde eram projetadas películas francesas, italianas e norte-americanas, e recebiam o nome de *wanderkinos* [“cinemas itinerantes”, em alemão]. Eram, principalmente, um entretenimento popular, mesmo após o surgimento dos primeiros *länderkinos* [“cinemas estacionários”, em alemão]. Com pouco apelo às elites, eles eram vistos como lugares indesejáveis, onde se amalgamavam proletariados, desempregados e párias sociais. Eram exibidas nesses lugares películas moralistas e pornográficas, de início, com pouca duração, mas que logo foram tendo o acréscimo no tempo de duração, de narradores substituindo as legendas, e o desenvolvimento de novas técnicas de filmagem, com novos planos de filmagem e enquadramentos diferentes. Quanto à adição de sonorização que, apesar de muito cara, como feita na Feira Mundial de Paris em 1900, ela podia ser feita com um tenor diante da tela, sincronizando seus movimentos faciais com o som do gramofone, uma adição consideravelmente mais barata¹⁵⁷.

Contudo, o cinema na Alemanha ainda era mal-visto, diferente do cinema na França, o que fazia com que, no país francófono, já existisse todo um sistema cinematográfico. Como protagonista no cinema do mundo ocidental(izado), a França introduz no cinema, em 1908, a prática das adaptações literárias megaproduzidas¹⁵⁸. Em 1910, no entanto, o cinema alemão começa a ganhar notoriedade pela qualidade de produção e atuação dos atores, fazer capitaneado por Paul Davidson.

Surge assim a *Projektion-A* como proprietária de salas de cinema e a figura de Max Reinhardt como auxiliador de Davidson na regulamentação das relações entre produtores cinematográficos e dramaturgos. O cinema na Alemanha, dessa forma, passa

¹⁵⁷ Nascimento (2023, p. 33) ressalta que essa técnica é bastante relevante, pois na cultura alemã da época eram bastante valorizadas as formas de expressões musicais.

¹⁵⁸ Segundo Kracauer (1947), citado por Nascimento (2023), esse foi um filme “confundido com obra de arte”, ele “imitava” o palco dos teatros, tinha como elenco membros da *Comédie Française* e uma partitura de Sain-Saëns. Seria, para época, o que “Duna: parte I” (2021) e “Duna: parte II” (2024), dirigidos por Denis Villeneuve, foram nos últimos três anos, só que muito mais impactante, por ser o primeiro filme feito assim e por não ser precedido por filmes de avaliação polarizada pela crítica.

a ser uma forma de “vitrine” para novos atores que, com o sucesso, iam para os teatros (Nascimento, 2023, p. 33-34). Agora os cinemas se tornavam parte do sistema artístico, o que incentivou a criação de estúdios próximos a Berlim, Tempelhof e Neubabelsberg. Com esse maior incentivo para as produções, novas narrativas passaram a ser exploradas, nascia, assim, as condições de produções ideais para os filmes alemães.

Um ano antes da Grande Guerra, 1913, Paul Wegener se utilizava de histórias populares para inscrever em seus filmes o *zeitgeist* alemão. Assim, diferentemente dos Méliès e seus filmes de uma ludicidade quase infantil, Wegener trouxe para a história do cinema uma narrativa de horror com “O Estudante de Praga” (1913).

O filme se passa numa Alemanha de 1820, fase em que o país ainda se recuperava das consequências econômicas das guerras de libertação (1813-1815) contra as tropas napoleônicas, mesmo que o país tivesse saído vitorioso, as consequências foram sentidas por anos a fio, guerras são caras de se manter, afinal de contas. Essa ruína econômica é representada por Balduin, o protagonista do filme, também conhecido como um exímio esgrimista e “o estudante mais impetuoso de Praga”.

No filme, o estudante desabafa para Scapinelli — “amigo dos estudantes e um inescrupuloso” dominador das “artes secretas dos antigos” — que precisa ganhar um prêmio ou se casar com uma dama que tenha um bom dote. Em seu quarto, ele treina esgrima e afirma, à “moda dorianiana”: “Meu inimigo é minha imagem no espelho”. Certo dia, caminhando com Scapinelli, o estudante tem a oportunidade de salvar a vida da Condessa Margit, que havia perdido o controle de seu cavalo ao se esquivar das investidas de seu primo, o Barão de Schwarzenberg. Após isso, ele se interessa pela jovem e decide visitá-la, mas, na presença do Barão, ele percebe que nada adianta ele tentar se aproximar, se não tiver como competir com o seu “rival” em termos de poder aquisitivo, nenhum interesse correspondido pode fazer com que ele conquiste sua mão.

Novamente em seu quarto, Balduin é surpreendido por Scapinelli que entra sem ser convidado e o oferece uma troca: ele dará para o estudante a quantia de 100.000 florins¹⁵⁹ se o estudante der para ele qualquer objeto de seu quarto. O jovem concorda e assina o documento que o velho apresenta para ele atestando isso. Após assinar, o velho chama para fora do espelho o reflexo do estudante e ambos vão embora enquanto

¹⁵⁹ O termo “florim” é usado genericamente para designar “moedas de ouro”. Não fomos atrás de fazer todas as conversões para saber quanto um florim equivaleria em relação ao marco alemão, para então converter em reais. Mas era o Século XIX, essa deveria ser uma quantia surreal.

Balduin fica perplexo, mas logo deixa de se importar, uma vez que, agora, seus problemas foram resolvidos.

Muitas coisas acontecem nesse meio tempo. Uma dançarina do salão que os estudantes frequentam, a personagem romani que é apaixonada por Balduin — “a ciumenta Lydushka” — interfere em alguns momentos, tanto para tentar alertar Balduin dos malfeitos de Scapinelli quanto para aconselhar a Condessa a se afastar do jovem. A Condessa e Balduin se encontram em um cemitério onde ela vê pela primeira vez a imagem de Balduin, que aparece para eles como um mal presságio. Sabendo desse encontro impróprio com sua, agora, noiva, — por meio de Lydushka — o Barão desafia Balduin a um duelo, e o Conde pede que Balduin não mate seu sobrinho, pois ele é o último homem da linhagem, coisa que o Outro de Balduin ignora ao chegar antes que o estudante. Esse é o gatilho para o final da história.

Expulso da propriedade do Conde, acusado do assassinato do Barão, Balduin se volta ao jogo e à bebida. Em uma dessas partidas, Lydushka se declara para ele, mas ele a rejeita e logo depois é visitado pelo seu Outro, que oferece a ele uma aposta: aquele que ganhar, “leva” o outro. O estudante, assustado, decide fugir até que, em desespero, calcula que, talvez, ao ser perdoado e beijado pela Condessa Margit, essa maldição se desfça¹⁶⁰. Assim, ele vai até os aposentos dela e consegue seu perdão, porém, ao levá-lo até seu espelho para eles se verem abraçados, ela percebe que ele não tem imagem e desmaia enquanto ele se dá conta de que sua maldição não foi desfeita, no mesmo momento em que seu Outro aparece para assustá-los.

Balduin foge pelas ruas, como se fosse “perseguido por fúrias¹⁶¹”, até voltar ao seu quarto, onde pega uma arma e aponta para seu Outro. No entanto, assim como Dorian Gray, ao atentar contra sua imagem, o atingido se torna ele mesmo, que cai morto. Após isso, Spinelli adentra em seus aposentos e, com um sorriso macabro, rasga o contrato entre eles e atravessa a porta como um espírito.

Está presente nessa narrativa a protoforma de diferentes filmes de horror, profundamente influenciados por insurgências literárias. O diferencial desses filmes, no entanto, é o aprofundamento visual que somente a sétima arte, ainda, consegue realizar, com suas ilusões visuais e maior disponibilidade de técnicas que não se conferem no teatro. O que não é um demérito deste último, apenas uma “fatalidade” — para retomar

¹⁶⁰ A parte dos contos populares atuando na narrativa. Além da criatura fantástica que é o duplo.

¹⁶¹ Criaturas sob o desígnio de Hades, responsáveis por punir as almas merecedoras de castigo e por patrulhar os domínios dos mortos na mitologia grega.

Flusser (2007) — de sua formalização material. E o que de ansiedade social está materializado neste filme?

De 1820 a 1913 a atual Alemanha passou por muitas mudanças. O território, à época do início deste período estava há 14 anos atuando por meio de estados independentes que já não respondiam a um imperador, mas apenas aos seus próprios governantes, de todo modo, nobres. E estava, há cinco anos, organizada através do Congresso de Viena de 1815 como a Confederação Germânica (1815-1866). Esse território era separado em, praticamente, duas forças políticas: de um lado, o Império Austríaco, hegemônico, e, de outro, o Reino da Prússia.

Entre 1866 e 1913, a Alemanha passou pelo processo de unificação, marcado pelo dualismo cada vez mais acirrado entre Prússia e Áustria pelo controle dos estados alemães, pela derrota austríaca e pelo sucesso da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), isso deu origem ao Império Alemão (1871-1918), não contando como parte do território apenas a Áustria, a Suíça e Liechtenstein.

Entre 1871 e 1913, a Alemanha havia se industrializado, garantindo força comercial e militar. Essa sua nova força se transmutou em uma política identitária discriminatória: com a perseguição contra a população polonesa, e culminando no genocídio dos hererós e namaquas nas terras africanas colonizadas pela Alemanha. Em 1882 é firmada a Tríplice Aliança, união militar entre o Império Alemão, o Reino da Itália e o Império Austro-Húngaro, com aproximação do Império Otomano.

Interessa-nos, nessa situação, que a união entre Alemanha e Itália era frágil. A Alemanha não protegeria a Itália caso ela fosse atacada pelo Reino Unido e a Itália acabou saindo da aliança em 1914 — início da Grande Guerra; outro fator de interesse é o Império Otomano se aliar, oficialmente, à Alemanha após a saída da Itália. O motivo de todos esses apontamentos? Balduin é um jovem alemão, Scapinelli um idoso italiano e Lydushka é uma jovem romani — o que, à época, poderia ser uma representação da aliança da Alemanha com o Império Otomano, que não discriminava sistematicamente essa população —, e, apesar de estarem retratados mantendo relações amistosas e antagônicas ao mesmo tempo no ano de 1820, ainda fazem parte de um filme de 1913.

A troca de poder pela sua identidade em decorrência de um contrato maldito feito com um nefasto italiano, tudo isso sendo vigiado por uma jovem e apaixonada romani, que também não deveria ser muito confiável, e a questão da aristocracia autocentrada, que não mede esforços para se defender em detrimento do povo saltam aos olhos. Não é à toa que o monstro desse filme é um *doppelgänger*, um duplo. A

Alemanha ainda estava em processo de criação de sua identidade e estabilização de poder, era uma “nação” jovem, enquanto diferentes questões políticas a atravessavam, tanto interna como externamente:

O filme *Estudante de Praga* simboliza uma certa personalidade dividida segundo Kracauer, o filme se tornou uma obsessão do cinema alemão: uma profunda preocupação com os fundamentos do eu. O filme também simboliza uma dualidade, onde o personagem Baldwin, se dá conta que está sob o domínio de um antagonista, que é ele mesmo. Este fato reflete o sentimento da classe média alemã que se opunha à casta feudal que governava a Alemanha. A burguesia hostilizava a classe trabalhadora, a qual também se via indignada com as instituições semi absolutistas vigentes e intervenção militar, perante o comportamento de Guilherme II – Imperador alemão e Rei da Prússia, de 1888 até 1918 (Nascimento, 2023, p. 35. Grifos do texto originário).

Essa situação sócio-política gera, então, uma cisão do “eu”. Como isso é representado nesse filme, reflete não apenas uma questão da Alemanha e a constituição de si como um estado, mas o que de fato se depreende como gerador de ansiedade em seus habitantes. Em termos gerais, isso não está isolado, como apresentamos a partir do capítulo de Delumeau (1978): a forma como trabalhamos com o medo, como humanidade – mas focaremos em nossa formação ocidental(lizada) – tem se mostrado a partir da criação de “Outros”, os monstros. E, nesse caso específico do sentimento de uma identidade fendida, isso significa que o “arquétipo” a ser mobilizado é o do “duplo”. No entanto, supomos que o duplo é um monstro muito mais abrangente do que imaginamos.

Monstros, como J. Halberstam (1995) apresenta, são formas condensadoras de significado que produzem tecnicamente perfis correspondentes ao que se deve retirar do meio social (p. 3). Dito isso, falar que certos perfis, portanto, certos monstros, merecem mais ou menos atenção é um jogo perigoso. Os duplos, no entanto, conforme temos visto em nossas análises, nos parece a materialização do princípio fundador do que é um monstro, no sentido de que ele é sempre um “outro”.

Ainda que em sua raiz popular os *dopplegänger* [“duplo ambulante”, em alemão] sejam símbolos de mau presságio, seja como aparições espirituais ou “gêmeos malignos”, ou manifestações da capacidade de “bilocação”¹⁶²; em representações

¹⁶² A bilocação é uma capacidade de deslocamento simultâneo de uma pessoa em dois lugares diferentes ao mesmo tempo. Historicamente, são conhecidos alguns casos famosos, como o do Padre Pio, tido como um “carisma”, uma benção divina que o agraciou com essa habilidade dada a força de sua fé.

culturais narrativas, enquanto *monstros*, os duplos representam a materialização da cisão do “eu” diante de adversidades sociais.

Quando um acontecimento provoca a realização de que há um “eu” e há o que “não sou eu”, o “outro”, está posto o princípio da criação de perfis específicos. O processo de escravização de determinados povos, por exemplo, seguia o princípio de que esses povos não eram os mesmos que os “eus”: na Antiguidade Clássica – e em outras formações sócio-históricas, como a relativa aos incas e astecas – essa era a divisão entre os cidadãos, os retentores de direitos civis, e os escravos, aqueles que, seja por serem prisioneiros de guerra, seja por terem perdido seus direitos civis, tiveram imposta essa condição. Durante o processo colonizador, esse processo de escravização levava em conta um discurso de “direito” dos povos mais “desenvolvidos” de transformarem outros povos em objetos de força de trabalho; na formação social atual, isso tem a ver com aqueles que retêm por “merecimento” os meios de produção, em contrapartida daqueles que “podem” ascender socialmente à condição dos primeiros – e que não dispõem dos meios necessários, graças a manobras de dificultamento promovidas pelos mais influentes o que, como vimos em “2.2. Estética gótica”, está aí desde o intervalo dos séculos XI ao XIII, na formação do capitalismo.

Mas há outras questões que interpelam esses “eus” e “outros” criados, por exemplo, as dicotomias: “pessoas brancas x pessoas não-brancas”; “homem x mulher”; “heterossexualidade x heterodissidência”; “cisgeneridade x transgeneridade”; “natural x imigrante” *etc.* O que a criação de perfis específicos provoca, a partir do corpo do “outro” é uma noção do que não é “normal”. As enumerações trazidas neste parágrafo não seguiram uma ordem aleatória na posição dos topos das dicotomias apresentadas, na forma como nossa sociedade ocidental(izada) se constituiu, isso quer dizer que o “eu”, muitas vezes, tem a ver sempre com quem está à esquerda do “x” e o “outro” à direita.

Assim, quando Halberstam (1995) apresenta os monstros e suas correntes representações, ele aponta que eles sempre correm o risco de mostrar esses “outros” como bodes expiatórios para a presença do “mal” na sociedade. E os monstros, como os temos percebido em nossas análises, sempre são representações desses “outros”, eles sempre funcionam como *duplos* da normalidade estabelecida socialmente na esteira da História. Talvez por isso sua alta carga de desconforto, mas também ímpeto de dar a volta, ao expurgar essas ansiedades através dos absurdos apresentados.

Em “Sexta-feira 13” (1980), dirigido por Sean S. Cunningham, isso se dá pelo teor moralista dos assassinatos de jovens sexualmente ativos ser feito por uma senhora

nos seus 50 anos, a Senhora Voorhees, de maneiras mirabolantes para vingar a morte de seu filho, Jason Voorhees, por negligência dos monitores antigos do acampamento, os quais ela também assassinou. Tudo isso após 12 anos da queda do Código Hays, um documento de diretrizes para a censura de filmes “ímorais”. Isso se transformou nas classificações indicativas de filmes como as conhecemos hoje, e que nos EUA é definida pelas designações: G – público geral; PG – acompanhamento dos pais não obrigatório para crianças; PG-13 – acompanhamento dos pais é recomendado para crianças abaixo de 13 anos; R – restrito sem o acompanhamento de um adulto responsável para menores de 17 anos; NC-17 – ninguém com ou abaixo de 17 anos pode assistir.

Voltando aos monstros, os duplos nunca aparecem sem um contexto, e supomos que esse contexto sempre tem a ver com o acontecimento de uma fratura social que provoca essa cisão de “si”, engatilhando essa mudança de percepção da personagem para com o mundo em que está e as ansiedades que essa percepção provoca em si. O que invariavelmente se torna uma visão de horror, essa, encarnada pelo monstro que surge dessa percepção, o duplo. Um “eu” fruto dessa cisão interna, o que faz com o que é um “mesmo” se torne um “outro”.

Salgado e Oliva (2020), na “Nota introdutória” do livro *Espaço comunicativo e fratura social*, quando apresentam o que seria a fratura social, se referem à crise política brasileira marcada pela interpelação do meio técnico-científico informacional. Este, proposto por Milton Santos em “Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal” (2000:2019) ao desenvolver a conceituação de que com o desenvolvimento intensificado de técnicas – que à época, no Brasil, ainda estavam começando a se voltar para o digital – cria-se uma percepção da realidade mediada por essas técnicas, o que produz a noção de uma *tecnoesfera* (Santos, 2000:2019), e que tem como moeda de troca as informações a serem difundidas, retidas, apagadas, negociadas *etc.* A fratura social, como proposta pelos autores, seria então

a crise política brasileira que começava a revelar um novo perfil surpreendente a partir dos anos 2013 e 2014. Crise política ao pé da letra, crise do regime democrático representativo e das instituições políticas concretas, como os poderes eleitos, as formas eleitorais, os partidos políticos e do próprio sistema midiático, que é, ele também, elemento desse sistema. Crise que ainda está longe de se encerrar porque suas consequências vêm acirrando as divisões sociais e degradando a coesão social. Uma crise que vem aprofundando a crise. Por sua vez, o sistema político convencional não se recupera da crise, permanece se deteriorando e enfraquecendo-se e mostra-se incapaz de

iniciativas que estabilizem o país e venham a instaurar de fato a proeminência da democracia, da soberania popular (Salgado; Oliva, 2020, p. 12-13).

A fratura social, nos termos desta pesquisa, seria o “fim do mundo” como apresentamos em “Horror, nada mais”. O fim do mundo nos *The Troubles* era a insubordinação interna ao território da coroa britânica, em suas terras vizinhas; o fim do mundo na Semana de Arte Moderna era justamente a disputa pelas formas de se representar a realidade, uma forma que se apropriava de técnicas exógenas, mas buscava representar a cultura brasileira o mais próximo o possível de suas formas autóctones – ou, pelo menos, essa era a ideia, vale lembrar que ela foi promovida por pessoas abastadas, e brancas –; a Unificação Alemã era um fim do mundo que tinha a ver, inclusive, com as Guerras Mundiais. Fins do mundo dentro de fins do mundo. Portanto, as fraturas sociais são esses desarranjos, esses acontecimentos que tornam tangíveis a presença do “outro” entre os “eus”.

Vejamos alguns exemplos de duplos em narrativas de horror e o que eles têm a dizer sobre as suas respectivas fraturas sociais.

Em 1839, Edgar Allan Poe publica o conto “William Wilson”, narrativa em que o narrador, sob o pseudônimo titular, conta sobre sua estranha relação de semelhança com um colega homônimo, exceto por um traço: seu duplo é incapaz de levantar a voz, ele *sussurra*. De alguma maneira, alguns dos *topos* dessa história se repetem em histórias de duplos, o que, dado seu ano de publicação, talvez indique esse conto como o “formato matriz” para histórias que se utilizam desses monstros. O que explicitamente o foi, como no caso de “O Estudante de Praga” (1913), mas antes, a fratura social de Poe e seus horrores.

Curiosamente, o conto tem a ver com parte da história de Poe, o que não o torna biográfico, mas, justamente, curioso. William Wilson narra que conheceu seu duplo ainda na escola. Mas, de primeira, a semelhança de ambos era reservada ao nome, o mesmo primeiro nome e o mesmo sobrenome, e se trata de um nome “comum”, que a própria personagem já não gostava de ter, dado que, por mais que fosse uma “herança simbólica” de uma família aristocrática, em algum momento havia sido um nome da ordem do povo “comum”. Mas a vinda de uma segunda pessoa, com a mesma combinação de nomes, tornava tudo mais desconfortável para ele.

Os anos de escola passam, e eles são cada vez mais comparados, William (o narrador, doravante) agora tinha desenvolvido um comportamento de brincadeiras de

mal gosto para com Wilson (o duplo, doravante), que conseguia resistir bem, assumindo uma postura altiva, rebelde, mas ainda polida e cordial. William, então, descobre logo o ponto fraco de Wilson, a impossibilidade dele levantar a voz, e a usa para provocá-lo.

Wilson, por sua vez, também descobre o ponto fraco de William, a semelhança entre eles que, antes, as pessoas tratavam como uma pequena curiosidade. Mas Wilson vai além, do timbre de voz à postura e o modo de andar, até que, no auge, sua fisionomia é a mesma que a de William, com uma única diferença, a voz sussurrante. O seu “ataque” passa despercebido pelos demais, é um ato, igualmente, sussurrante que só pode ser percebido pelo seu “alvo” diretamente. Eventualmente, William precisa sair do internato e descobre depois que, por algum motivo misterioso, Wilson também havia saído mais ou menos na mesma época.

Diferentemente de muitas narrativas sobre duplos, “William Wilson” (1839) não apresenta a criatura como necessariamente maligna. Wilson é educado, espirituoso, tenta aconselhar William para o seu bem, tem um caráter inabalável, Wilson não aparece como um “gêmeo maligno”, William o é. Apesar disso, é interessante como não é assim que a dicotomia dos dois muda, e na malha do texto, a não ser que se leia com bastante atenção, devido à grande profusão de informações apresentadas, não se nota como o jogo é mudado de forma, também, sussurrante. William começa como um estudante aplicado, enquanto Wilson é o jovem rebelde, mas isso muda conforme ambos aprendem a se provocar em um jogo psicológico, aparentemente, inofensivo.

Após os anos de internato, William vai estudar em uma universidade longe da casa dos pais, Oxford, onde leva uma vida boêmia e regada a vícios. Vícios esses que ele também transmite aos seus colegas. William é um jovem de família abastada, mas é corrupto, sua aversão a Wilson é embasada em uma cólera egoísta por ele não ser único. Eventualmente, William desenvolve mais um vício, o jogo. E os anos jogando fizeram com que ele desenvolvesse tal agudeza a ponto de conseguir aplicar golpes em seus colegas, e ele encontrava prazer em seus atos perversos.

Em um dia específico, William organiza um torneio de apostas entre os colegas, porque ele tinha um alvo, Glendinning, um *parvenu* [“novo rico”, em francês]. O rapaz, para os padrões de William, era uma presa fácil, não tinha traquejo social ou sabia jogar bem, de forma que ele sempre perdia para William, quem o manipulava todas as vezes, até decidir acabar com a moral do rapaz de uma vez por todas, na noite em questão.

Na noite de jogatina, William manipula os resultados para que a grande final seja entre os dois. Ele manipula o jogo de tal forma que Glendinning fica pálido, e se

instaura um silêncio constrangedor. Para piorar ainda mais a desmoralização, William oferece suspender a rodada, para que o jovem não fique devendo tanto para ele, o que, dentro de um ambiente masculino, para Glendinning, significa que ele é incapaz de suportar as adversidades “como um homem”. Tudo muda com a chegada inesperada de um estranho encapuzado. Ele aparece ante a porta e delata William e seus truques. Após isso, ele sai e deixa sua capa para trás. Os colegas de William verificam se é verdade e descobrem a falcatura, convidam William a se retirar da casa e anunciam que ele talvez seja até mesmo expulso de Oxford.

O próprio Edgar Allan Poe havia sido expulso da Universidade de Virgínia, em 1827, por conta de seus hábitos boêmios. E é nesse ponto que o conto possa soar quase que biográfico, mas Poe não era um William, tampouco era um Wilson, ou um Glendinning, ele era filho biológico de pais atores, mas havia sido adotado por uma família suficientemente rica para que ele tivesse a educação que teve.

Voltando ao conto, o duplo de William é seu oposto, o reflexo do que ele *deveria* ser, ao ser uma pessoa de moral inquestionável, um cavalheiro, um lorde. William, por sua vez, até ele mesmo se vê como uma pessoa profundamente protegida pelo seu *status*; seus colegas, ele narra, atribuem aos seus vícios e perversidades um quê de ser apenas fruto de sua jovialidade – “*Boys will be bugs, right?*” [“Garotos serão insetos, né?”]¹⁶³, mas sabemos do que se trata, é uma crítica sobre a decadência da moral herdada dos últimos períodos da Idade Média.

A fratura social se apresenta no incômodo visceral que William sente ao ser exposto às idiossincrasias de sua classe social, seja como par a alguém, seja como superior. Poe revela nessa narrativa a hipocrisia aristocrata quanto ao jogo capital de influências e interesses. William é um jovem abastado cuja existência se volta aos prazeres apenas, e esses gostos revelam uma conduta condenável. Acompanhar essa narrativa pelos olhos de uma pessoa declaradamente corrupta, monstruosa a certo nível, sentindo-se injustiçada pela presença de seu “eu”, que é um “outro”, por *representar* o que deveriam ser seus valores, causa desconforto, horror. E o mais horroroso de tudo é que o que deveria ser o monstro não é o símbolo de decadência e corrupção. Voltaremos a este conto para trabalhar os duplos a seguir e desenvolver mais sua fratura social.

¹⁶³ “*Boys Will Be Bugs*” (2019), é uma música da banda Cavetown, e nela é feita uma brincadeira com a frase “*Boys will be boys*” [“Garotos serão garotos”], uma apologia ao comportamento destrutivo da masculinidade tóxica empregada pelo patriarcado.

Em 1886, Robert Lewis Stevenson publica “O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde”¹⁶⁴. A narrativa curta, mais extensa que um conto, o constante jogo de palavras que provocavam um sutil incômodo e tudo sendo amarrado por uma carta de suicídio como o último capítulo, este em que um *gentleman* assumia seus vícios e seu deleite neles, contava mais uma vez a narrativa de um nobre decadentista. Mas, ao contrário de William Wilson, Dr. Jekyll era já um homem maduro, grisalho e com uma carreira estabelecida.

Dr. Jekyll também não era, em si, maldoso, como William Wilson era. Na verdade, ele precisava do recurso de uma substância misteriosa cuja receita ele destruiu antes de cometer suicídio. Essa substância fazia com que seu corpo “murchasse”, atribuía às suas feições um aspecto levemente jovial, mas corrompido pela estranheza, e liberava sua psique do peso dos acordos sociais, da polidez que um *gentleman* inglês é, inclusive, reconhecido. Mr. Hyde é agressivo, respondão, melindroso, mesquinho, “torto”, mas é, segundo a carta que resolve todo o mistério, ainda Dr. Jekyll.

A narrativa, portanto, veicula um discurso de que nem o mais estabelecido dos nobres está a salvo da decadência e do horror de ser corrompido. O vício mais claro de Dr. Jekyll é o alcoolismo, existe essa substância que ele sente abstinência e que não nebuliza sua consciência, mas o dá coragem para ser contraventor das normas tão rígidas que sua estirpe impõe aos sujeitos dessa classe. Mas ainda mais, Mr. Hyde, ao surgir na sociedade como um protegido de Dr. Jekyll, quem o banca para morar no bairro periférico de Soho, representa também os duplos, ou melhor, os “outros” que povoam a sombria Inglaterra Vitoriana. Mr. Hyde é uma mistura de “ralé” com imigrantes, suas feições são “perfeitamente normais”, sem que se aponte nada de “defeituoso” ou “estranho”, e ainda assim a junção do conjunto de traços é desconfortante.

Mas nem só de aparência física vive o duplo. Ele é um ser que torna visível as queloides sociais, o que torna os modos de vida um tópico salientado nessas narrativas de horror. O próximo caso é interessante para nos aprofundarmos nisso.

Em 1890, Oscar Wilde publica o controverso “O Retrato de Dorian Gray”. Este livro foi usado como evidência de sua “corrupção moral” ao ter relações com outros homens. No livro em questão não há nada parecido, exceto um excesso descritivo de beleza e encantamento da parte de Lorde Basil e Lorde Henry para com Dorian Gray, o que, na verdade, não era nada de novo na literatura. Por exemplo, em “Frankenstein ou

¹⁶⁴ Apresentamos essa narrativa, e suas materialidades, no tópico anterior “Horror gótico”.

O Prometeu Moderno” (1818:1831), o capitão Robert Walton descreve Viktor Frankenstein do mesmo modo, nas cartas para sua irmã. Talvez o tratamento tenha sido diferente por dois motivos: i) ao contrário de Shelley, Wilde é um homem; ii) Wilde estava começando a criar os meios para os “Noventa Amarelos” e seus livros venenosos.

Dorian Gray é corrompido pelo “livro de capa amarela” que Lorde Henry o emprestou, apossado de sua jovialidade magicamente protegida e munido de um material que representava na narrativa um modo de vida sem amarras sociais e em busca do prazer do eu, o jovem se torna um monstro. Seu duplo, no entanto, é o quadro em que suas máculas vão sendo depositadas, portanto, um objeto de arte corrompido pela índole de sua matriz (apesar de ser Lorde Basil quem o pinta). É o quadro que carrega as marcas de sua maldade. Dorian Gray se vicia e vicia aos demais jovens, ele passa a circular em espaços escusos e nutre relações superficiais por conta de sua essência: Sybil Vane é abandonada, após juras e gracejos de Gray, por conta dele se tocar de que sua admiração não era sobre ela, mas sobre a forma com a qual ela interpretava as heroínas shakespearianas, por exemplo.

Dorian Gray é um jovem abastado por conta da herança de seu avô, ele é belo (tem cachinhos dourados, bochechas rosadas e “pele de pêssego”), ele ainda está aprendendo sobre os modos dos nobres, no sentido de estar em processo de socialização plena, participando de jantares, fazendo visitas *etc.* Então ele é fruto do coração da alta classe londrina, o exemplo perfeito de um *gentleman* prototípico, tudo isso levantado devido à sua aparência, pois, em questão de astúcia, essa ele vai desenvolvendo durante a narrativa, conforme ele passa por três tipos de “ensino”.

Lorde Basil o apresenta ao mundo da arte e da beleza, e o trata com devoção, colocando nele as expectativas de sua encarnação como o “nobre por excelência”; Lorde Henry, por outro lado, apresenta Dorian Gray para um olhar mais cínico de sua condição de vida e costumes que se espera serem reproduzidos, e, de forma perigosa, apresenta ao jovem uma terceira forma de “ensino”; Dorian Gray aprende que ele pode passar a procurar suas referências e entender o que ele gosta, porém o que ele gosta é de manipulação e devassidão. Esses gostos o levam a provocar a ruína de todos ao seu redor, ele mata Lorde Basil, leva Sybil Vane ao suicídio, afoga um outro jovem lorde no vício em ópio e aos poucos se torna um maldito entre os seus. São tantas histórias que Oscar Wilde não narra a metade. Então temos em Dorian Gray uma relação de duplicidade diferente.

Ele ao mesmo tempo é duplo e matriz, como seu quadro também o é. Sua aparente imortalidade é devida ao quadro, que é uma cópia perfeita de si. No entanto, para o quadro ter esse efeito mágico, Dorian Gray precisou fazer um pedido que foi atendido sabe-se lá por quem. Um é consequência do estado do outro. Outro ponto é, Dorian Gray tem a mácula moral, mas a corrupção aparente é da ordem de seu quadro, que *a priori* não fez nada demais; a devassidão de Dorian Gray é fruto do livro de capa amarela, não dos efeitos mágicos em relação ao quadro. Além de sua morte social, a narrativa se encerra com Dorian Gray partindo para cima do quadro munido de uma lâmina, mas sendo encontrado morto pelos criados, enquanto o quadro permanece intacto, e belo – curiosamente Willian também mata Wilson, e sua “morte” ao destruir o duplo não é literal, ele passa a viver encarcerado pelos seus atos, remoendo o passado e as palavras finais de Wilson, quem o disse que ele seria socialmente rechaçado por tê-lo destruído (este é um dos tropos das narrativas de duplos, como mostraremos adiante).

De alguma forma, essas relações simbólicas do foco intrínseco nessa cisão entre Dorian Gray e ele mesmo fazem com que o tema dessa corrupção da elite seja ainda mais realçado. Ele é o símbolo máximo da ruína interna das elites, em um período em que aconteceu muita coisa estranha na Inglaterra, o que pode nos oferecer algum indício de qual fratura social se trata a desses três últimos duplos (Poe era estadunidense, mas as influências se mantêm).

A Era Vitoriana foi um fim do mundo em si. Começavam os desenvolvimentos de máquinas a vapor, os centros urbanos se tornam cinzentos, superpopulosos, as fábricas devoram a massa popular sem distinção, homens, mulheres e crianças. Há muito, os EUA se tornou independente, mas o domínio da técnica inglês encontrava outros meios de exercer seu poder. Tudo isso regado a uma exuberante decadência, como bem resumem Valter Henrique de Castro Fritsch e Sandra Sirangelo Maggio (2018):

Na capital a vida pulsava em muitas cores. A sociedade se estratificava em nichos que agrupavam a resistente aristocracia em elegante decadência, o clero, os ricos emergentes e as novas classes operárias. A Londres vitoriana era uma metrópole que nunca adormecia, um grande centro cultural no qual havia festas, bares, teatros, clubes, casas de chá e entretenimento para todas as classes sociais – desde que se tivesse dinheiro, é claro. Bancos de aposta tornaram-se comuns, especialmente em locais afastados como os cais dos portos. A prostituição proliferava junto ao luxo dos grandes salões aristocráticos ou entre o lodaçal de ruas esquecidas nos bairros mais afastados. Talvez como consequência, ou válvula de escape, pelo fato

de a moralidade e a religião nunca terem sido tão fortes quanto então. Por isso o período regido pela rainha Vitória tornou-se um dos mais contraditórios da história do povo britânico, com uma literatura marcada por opostos, pelo duplo e por diversas manifestações do Gótico (Fritsch; Maggio, 2018, [n.p]).

Esses duplos, portanto, são fruto de um *zeitgeist* revoltado pelas novas técnicas que aceleraram os processos de socialização e, de outro lado, deterioraram a qualidade de vida. O Período Vitoriano é representado sempre cinzento e com textura de sujeira, fuligem e lamaçais, e não é por nada mais nada menos que pela presença das fábricas funcionando “a todo vapor”. Não apenas isso, era, ele em si, um tempo bastante gótico.

Como a jornalista Isadora Bispo¹⁶⁵ escreve na matéria “5 curiosidades bizarras sobre a Era Vitoriana” (2022), na página Querido Clássico – circulam outras curiosidades sobre o período, mas devido à falta de fontes confiáveis e/ou auditáveis, focaremos em quatro delas que já são por si, suficientemente, fortes¹⁶⁶.

Em 1858, o rio Tâmisa passou pelo Grande Fedor:

O calor, junto com as toneladas de dejetos despejadas diariamente no Tâmisa, e também a grande sujeira das ruas, fizeram com que o cheiro fosse insuportável. Além do incômodo no ar, a poluição fez com que várias doenças se espalhassem, matando a população por cólera, febre tifoide e disenteria, isto porque o rio também era a principal fonte de água potável da cidade. O cenário mudou apenas quando o governo decidiu intervir e implementar um sistema de esgoto mais eficaz (Bispo, 2022, [n.p.]. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2022/09/5-curiosidades-bizarras-sobre-a-era-vitoriana.html>. Acesso em: 14/12/2024).

Estamos diante de uma situação horrível, doença e morte, elementos que precederam o início de acontecimentos ainda mais viscerais na Inglaterra vitoriana. Vinte e nove anos depois, em 1887, começaram a ser jogados no rio restos de corpos humanos, eles, vítimas de assassinatos brutais.

Os casos que se salientam são dois, como a matéria de Bispo (2022) revela. O primeiro, que deu origem para todos os outros, sendo inconclusivo se eram o *modus operandi* [forma procedural, em inglês] de um assassino em série, supostamente Jack, o Estripador, ou um efeito de “moda” para despejo de corpos por outros assassinos, foi o de um corpo indigente. Mas logo o corpo de uma prostituta, Elizabeth Jackson (o perfil de vítimas do famoso *serial killer*), se tornou o mais intolerável entre os demais casos,

¹⁶⁵ Ela também é pesquisadora do tema, o que talvez reflita na confiabilidade do texto.

¹⁶⁶ Houve um equívoco quanto à quinta curiosidade, a autora a localiza durante o período vitoriano, mas o roubo de corpos foi transformado em crime logo em 1832. Por mais que a Rainha Vitória já tivesse nascido, ela ainda não era rainha.

uma vez que esse assassinato estava além do seu desmembramento da mulher. Junto ao corpo da vítima, foi jogado no rio o bebê de sete meses que estava em seu ventre.

E esses casos foram tão pregnantes na sociedade britânica que em 2001, dia 21 de setembro, um garoto negro, imigrante africano, foi achado no Tâmesa em condições parecidas com esses corpos da Era Vitoriana – os detalhes são fortes, e por ser um crime recente, sem resolução, não o descreveremos, mesmo que ele revele uma fratura social corrente no Reino Unido e que é consequência do processo de neocolonialismo.

Complementando o clima ominoso da época, em 1770, o químico Carl Wilhelm Scheele descobriu um composto que conferia aos objetos uma tonalidade de verde, que ficou conhecida como o “verde de Scheele”, mais tarde chamado de *Paris Green* [“Verde Parisiense”, em inglês], o que é até engraçado, o químico era sueco, talvez isso tenha a ver com a indústria da moda, que adotou o tom para a confecção de roupas também.

Arsênico é um veneno bastante tóxico, mas, mesmo com as evidências de mortes em fábricas pelos operários que inalavam os químicos, e a morte de crianças que comiam os doces verdes, e brincavam com os brinquedos, também verdes, isso não impediu seu uso por séculos. Essa cor era empregada em papéis de parede também. Segundo P. W. J. Bartrip (2002), o arsênico só teve algum conhecimento de sua letalidade em 1892, e somente os operários deveriam receber alguma proteção contra seus danos – o que não foi seguido, os operários só eram avisados de que a inalação dos produtos trazia algum risco para a saúde (Bartrip, 2002, p. 138). Talvez dessa situação que foi projetada seu efeito para o amarelo no gótico de 1890, para a letalidade do amarelo, como no papel de parede ou nos livros venenosos para a mente que tanto assombraram a moral de seus anos finais.

Segundo o jornalista Julio Cezar de Araujo, na matéria “Vítimas da moda: as roupas assassinas da Era Vitoriana” (2020)¹⁶⁷, publicado no *blog* Mega Curioso, também foi levantado um estudo em 1860, em que a *Women’s Sanitary Association* [“Associação Sanitária das Mulheres”, em inglês] em que se constatou que na touca de um vestido havia arsênico suficiente para envenenar letalmente 20 pessoas. Mas até aí, temos um número agravante de pessoas usando, sem precisar, o remédio Ozempic para emagrecer, o que pode gerar danos irreversíveis para a saúde, mas “a moda tem seu preço”, não é mesmo? E a moda da Era Vitoriana não resumia a isso. Aproveitando o

¹⁶⁷ Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/estilo-de-vida/115045-vitimas-da-moda-as-roupas-assassinas-da-era-vitoriana.htm>. Acesso em: 17/12/2024.

tema “hábitos danosos”, outras práticas escapavam à moda para manter um ideário de beleza, que, como todo padrão, é classista e inalcançável.

Em um mundo de pessoas trabalhando dentro de fábricas, mas, principalmente, sendo vistas trabalhando embaixo de sol, portanto com a pele bronzeada, o ideal de beleza era a total palidez. Cortes sendo feitos para o sangramento durar alguns minutos, ou o uso corrente de maquiagens com arsênico para dar palidez à pele eram as técnicas mais presentes. Outras coisas que compunham o ideal de beleza eram lábios vermelhos, corpos magros, cabelos imensamente longos (alguns com até mais de um metro, segundo Bispo [2022]) olhos grandes e pupilas dilatadas, também eram parte do conjunto. Basicamente, o ideal era que as pessoas se parecessem com vampiros.

Está nas pupilas dilatadas outra característica ominosa. As pupilas dilatadas, um sinal natural de atração, segundo Forte, na matéria “Por que a nossa pupila dilata quando estamos apaixonados” (2022)¹⁶⁸, no *blog* Oftalmo Città, é um efeito decorrente da liberação de dopamina no sistema, uma reação do corpo humano à atração, medo, alteração de luz (resposta a um ambiente escuro), consumo de medicamentos, drogas, álcool e lesões ou doenças oculares. Mas o foco era somente a primeira característica, e a forma de conseguir isso de maneira forçada? Eram três possibilidades: pingar limão, ou laranja, nos olhos, enquanto a terceira solução estava no uso de beladona, uma planta venenosa. O único efeito colateral? A cegueira decorrente disso.

Voltando à moda – não que tivéssemos saído muito dela – a própria Rainha Vitória era uma *it girl* [“garota com algo”, tradução livre do inglês]¹⁶⁹ de seu tempo. Começando pelas roupas pretas, que com ela passaram a simbolizar o luto (e até hoje são uma das marcas do período vitoriano), indo até outro costume, este sim propriamente macabro, o das fotos *post-mortem* [“pós-morte”, em inglês] – os mais pobres recorriam à pintura de seus mortos para eternizar o momento – essas coisas foram todas “invenções” da Rainha.

Em uma época em que principalmente crianças eram vítimas de uma alta taxa de mortalidade (cerca de 50%), essa era a saída para eternizar na memória os mortos. As representações consistiam na criação de uma cenografia em que os mortos “posavam”

¹⁶⁸ Disponível em: <https://oftalmocitta.com.br/por-que-a-nossa-pupila-dilata-quando-estamos-apaixonados/>. Acesso em: 17/12/2024.

¹⁶⁹ A outra opção, bem localizada, seria o termo “borogodó”, ou, em um uso mais normativo, *je ne se quoi* [não sei o quê, em francês]. O primeiro uso de “*it*” nesse sentido é encontrado em um texto de 1904, “Tráficos e descobertas”, de Rudyard Kipling (autor de “O livro da selva” (1894), a partir do qual foi feito o filme “Mogli - o menino lobo” (1967), dirigido por Wolfgang Reitherman). Mas o termo ganha abrangência quando em 1927, treze anos depois, Clara Bow estreia o filme “*It*”, dirigido por Clarence G. Badger, tendo a criadora da história original creditada, Elinor Glyn.

junto de seus familiares, normalmente apoiados por estruturas de madeira, alguns tinham as pálpebras pintadas para fingir que seus olhos estavam abertos, e algumas dessas poses também consistiam no cadáver estar deitado como se estivesse dormindo. A fotografia *post-mortem* do Príncipe Consorte Albert não consta com a figura da Rainha Vitória, mas ela tem uma fotografia com suas vestes de viúva, eternizando o ideário, talvez esse sendo o primeiro caso da nova moda.

Todos esse casos circundam a fratura social presente nos góticos vitorianos, Mr. Hyde, Dorian Gray, William Wilson, todos eles estavam afogados nesses elementos de um período em que as rachaduras vinham de todos os lados e afetavam a todas as camadas sociais: imigrantes, boêmios e/ou elite decadente, tudo isso se presentifica nas fabulações literárias e seus duplos aterradores.

Não é atoa que as obras de Tim Burton são lidas como góticas, mesmo sendo de horror. Ele mergulha nessas características da época vitoriana para suas produções. E, de certa forma, isso constitui um cenário esteticamente reconhecível, de fácil assimilação, facilitando a transmissão de sentidos ao criar uma ambientação confortável para o público, ao tratar esses elementos macabros com certa ludicidade. Mas essas características marcantes tendem a resumir essas questões a uma figuração estética, isso é diferente do que Coleman (2019) defende, e por isso trabalhamos com isso como Horror, também.

Outro fator para a nossa discordância, dentro das discussões sobre o gênero, é que o Horror não é exclusivamente vitoriano. Sete anos após a publicação de “William Wilson” (1839), setenta e quatro anos antes da estreia do filme “O Estudante de Praga” (1913), dirigido por Stellan Reye, é publicado o primeiro romance de Fiódor Dostoiévski, “O Duplo” (1846). Essa narrativa é particularmente importante para entender os duplos, sua indistigável relação com a fratura social que eles representam e como eles atuam como o veículo que move o Horror como o conhecemos, como monstros.

O Império Russo, contexto da obra e de sua publicação, era um território que se estendia por três continentes, incluindo o Alasca, na, agora, América do Norte. E, talvez, o fato de “O Estudante de Praga” (1913) se voltar à figura do duplo de Poe, ao invés do duplo de Dostoiévski, se dê, inclusive, por um fator sócio-político interessante relacionado a isso e as relações entre a, agora, Alemanha e a Rússia.

Em 1812, três anos antes do Congresso de Viena, que reuniria os territórios alemães sob o título de Império Austríaco e Reino da Prússia, aconteceu a tentativa de

invasão da Rússia pela França, à época comandada por Napoleão. Do lado russo, estava a Austria, do lado francês, a Prússia. A escolha literária pode ser efeito do mal estar russo quanto a essa aproximação da Prússia a seus invasores. O que nos interessa sobre essa época, no entanto, é fruto de uma política liberal levada a cabo por Alexandre I que com sua morte foi revogada por seu irmão Nicolau I, o seguinte na linha de sucessão após o irmão do meio, Constantino.

O primeiro marco, que gerou por consequência o seu estilo de reinado, foi o golpe militar, sufocado por ele, a “Insurreição Dezembrista”, que aconteceu no dia seguinte à sua ascensão como imperador, em 25 de dezembro de 1825. Seguente a isso, ele recrudescceu o regime de seu governo, dessa forma ele criou uma rede interna de informantes, espiões e mobilizou a polícia política em seu reinado.

Para além disso, através de Sergei Uvarov, seu ministro da educação, ele tinha mobilizado um programa autoritário que regia os princípios de seu império, o “Autocracia, Ortodoxia e Nacionalidade”, pelo qual ele pôde usar da censura de informações e de comportamentos exógenos, uma política que levou à perseguição de imigrantes e fiéis de outras religiões. Mas um dos marcos foi o que é mais caro a este segmento da dissertação¹⁷⁰: suas políticas de administração eram tidas como ruins, principalmente pelo excesso burocrático.

Yákov Pietróvitch Golyadkin, a vítima do duplo da vez, era um ator burocrático nesse sistema. Mais especificamente, ele era

conselheiro titular, um amanuense, mistura de escrevão e copista, pertencente à nona classe da escala burocrática, portanto, sem nenhuma possibilidade de ascensão social e de passagem para a classe imediatamente superior da pequena nobreza, a que teria direito se pertencesse à oitava classe (Bezerra, 2011. *In*: Dostoiévski, 1846, p. 241).

Acontece que, como aponta Bezerra (2011), essa posição era precisamente um ponto de fratura, inclusive com a tese de Dostoiévski que

via o dinheiro como uma força despótica que destrói o psiquismo humano, mas que, ao mesmo tempo, cria a fantasia da maior igualdade e permite ao indivíduo enfrentar e vencer o próprio destino. Golyádkin nutre essa ilusão e, com esse espírito, deixa sua casa a bordo da pomposa carruagem com cocheiro e acompanhado de seu criado vestido de libré. Pouco depois, cruza na rua com seu chefe de repartição (que fica perplexo ao vê-lo tão bem transportado) e finge

¹⁷⁰ O outro era a sua simpatia pela abolição dos servos. Mas, diante de um possível levante interno das elites rurais, ele apenas fez algo a favor dos servos do Estado.

ser outra pessoa. Como ainda faltam algumas horas para a festa, resolve ir primeiro ao consultório de seu médico Crestian Ivánovitch Rutenspitz. Dá-se um diálogo entre o médico e o paciente, no qual o doutor deixa claro que ele experimenta de uma carência de convívio social equivalente a uma doença chamada solidão. Receita: vida social e “não ser inimigo da garrafa” (p. 242-243).

Ou seja, segundo a tese de Dostoiévski, essa cisão do sujeito diante do deslocamento que o papel do dinheiro provoca em sua vida, uma vez que é consequência da sua atuação como ator do sistema em que está, deságua nas questões relativas ao isolamento social que essas pessoas passam a internalizar. Isso gera sofrimento e desordem, algo que Dostoiévski (1846) explora através do que ele chama de *desdobramento*, algo relativo à profunda consciência do lugar no sistema sócio-político em que se está e o consequente sofrimento que leva à cisão de si.

Essa é a fonte de sofrimento embasado em uma grande cobrança do sujeito sobre si, tendo em vista sua relação com o sistema, os seus deveres, que a partir dessa racionalização cria uma imagem de “fardo social” – palavras nossas –, e uma cobrança extrema para consigo, uma vez que entende que sua ação impacta o sistema como um todo. Esse *desdobramento*, portanto, teria *duas* origens em Golyádkin:

uma, vinculada ao estado patológico da personagem, a outra, decorrente do meio em que ela vivia e trabalhava, cujas relações burocráticas, sociais e culturais geravam uma deformação moral e humana de tal ordem que os indivíduos se relacionavam segundo seus exclusivos interesses burocráticos, ou, quando menos vinculados a tais interesses, eram relegados ao isolamento, a uma *letal solidão*. Este é o caso de Goládkin, que, uma vez sozinho, passa a experimentar a instabilidade de sua posição, a imaginar-se perseguido, criando fantasmas e acusando Deus e o mundo por suas carências (Bezerra, 2011. *In*: Dostoiévski, 1846, p. 238. Grifos nossos).

Como um caso para se explorar o funcionamento dos duplos, quanto materializações das fraturas sociais, o duplo, abordado como Dostoiévski (1846) o faz, é exemplar. Como Bezerra (2011) sintetiza:

No aspecto estético ou composicional, o surgimento dos duplos resulta do processo de interação dialógica entre as personagens, um processo que não é ditado apenas por uma questão de forma de articulação das vozes que povoam o discurso literário, mas, principalmente, pelo tipo de relações sociais desiguais dominantes numa sociedade como a russa, na qual uma aristocracia com fortes traços de primitivismo se funde a uma burguesia emergente e primária, para dirigir a coisa pública com um burocratismo bolorento, que lembra uma caverna impermeável à entrada de ar e luz (p. 239).

Ou seja, através dessas relações dialógicas que suscitam respostas, ensejam ações e remetem às formas que ditam os comportamentos sociais, as personagens, assim, se veem cindidas entre concordar e/ou discordar. Portanto, quando surgem, os duplos, resultados desses desdobramentos, são como materializações do

estado liminar do psiquismo humano, e qualquer aceitação é uma espécie de negação, e qualquer negação o confina com a aceitação. Logo, a duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre a aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar sua própria consciência (Bezerra, 2011. *In*: Dostoiévski, 1846, p. 240).

Os duplos de Dostoiévski¹⁷¹ são importantes, pois, mesmo que ignorados, como acontece com o caso do filme de 1913, ainda assim, eles são explicados e fornecem materiais instrumentais relevantes o suficiente para se analisar questões relativas ao medo, fraturas sociais e o papel sócio-político no adoecimento psíquico da população em geral. Principalmente no que tange às massas torcidas nas engrenagens do trabalho exploratório que nos aflige, mutila e esmirilha qualquer vislumbre de utopia ou sonho de melhora.

Contudo, torna-se relevante outra questão quanto a esse duplo dostoiévskiano – na verdade, relativo à Rússia como um todo: eles surgem em um período de movimentações sócio-políticas para com a instituição cultural russa, que se sucederam desde o século XVII com os intelectuais russos ficando a par dos desenvolvimentos rumo ao modernismo europeu. Esses desenvolvimentos passaram a “reinar” nas políticas do tsar Pedro, o Grande, no século XVIII com um projeto de secularização do Estado. Mas só foram desenvolvidas, de fato, como formas diferentes de se pensar a reconstituição histórico-cultural russa, no século XIX.

Esse processo de movimentação desaguou em duas vertentes de pensamento: de um lado, os ocidentalistas, partidários de um pensamento racionalista para as soluções políticas, que defendiam o “empréstimo” dos parâmetros europeus modernistas; e de outro, os eslavófilos, tradicionalistas que defendiam na reconstituição da tradição russa por excelência, o fortalecimento de uma identidade nacional através da memória dos povos eslavos que deram origem ao território, focando-se nos camponeses.

Os russos, segundo o que escreve Piòtr Chaadáev (1836), se viam assim:

¹⁷¹ Segundo o texto de Bezerra (2011), suas demais obras contam com figuras como a de duplos, mas talvez nada como esse duplo manifestação fantástica, seria uma duplicidade temática, portanto.

Nós não somos parte de nenhuma das grandes famílias da raça humana; não somos nem do Ocidente nem do Oriente, e não temos as tradições de nenhum dos dois. Ficamos, por assim dizer, fora do tempo, a educação universal da humanidade não nos tocou ... Nossas lembranças não voltam mais do que ontem; somos, por assim dizer, *estranhos para nós mesmos* (Chaadév, 1836:1966, p. 92-93 *apud*. Fernandes, 2023, p. 82-83. Grifos nossos).

O que se tinha à época, eram tentativas de escrita da História Russa a partir de procedimentos exógenos que eram começados e descontinuados em sequência, focando-se apenas em dados períodos de tempo, de acordo com o que regiam seus tsares. E havia nesse processo, ainda, uma grande influência alemã:

Os russos foram muito afetados pelo pensamento alemão, com sua visão idealista e relativista da história e sua abordagem orgânica da nação [Dowler, 1982, p. 20]. A mentalidade russa, liberal ou conservadora, nunca foi reticente em absorver teorias estrangeiras, mesmo que composta por seus opositores ideológicos (Fernandes, 2023, p. 84).

Essas duas abordagens apresentadas, uma mais aberta à importação de ideias, outra mais voltada aos desenvolvimentos nacionais se tornaram duas forças em embate. Ainda, como a própria autora do texto que usamos como fonte, Arlene Fernandes (2023), aponta, é preciso cuidar para que essas atribuições – liberal e conservadora – não sejam usadas como sinônimo para “progressista” e “reacionário”, como frequentemente usamos na atualidade (p. 85).

A tendência para uma vertente ou outra era veiculada através da figura dos tsares em um movimento de regência que já era parte do contexto sócio-político do Império Russo, ou seja, em uma monarquia não há espaço para termos democráticos. Dostoiévski participa desse jogo ao participar de um terceiro grupo que se desenhava diante dessas disputas, em muito, influenciado pela figura de Apollón Grigóriev, um crítico literário que se apropriou do conceito de *narodnost* [“espírito nacional”, tradução da autora] de forma que ele se tornou exemplar para essa “terceira via”: o Movimento em Defesa do Solo (*Pótvhennitschestvo*).

Para Grigóriev, a “Cultura Russa” não seria nada mais nada menos do que o produto das contribuições de todas as camadas sociais que compunham o território. Sua abordagem divergia da dos eslavófilos ao não excluir as classes que não a dos camponeses, que estes defendiam serem os “guardiões do viver tradicional”; ao mesmo tempo em que se distanciava das abordagens dos ocidentalistas, ao apontar que não se

tratava de uma perspectiva universalizante, própria do racionalismo, uma vez que ele defendia a importância das particularidades relativas à experiência histórica, portanto uma “subjetividade” dos povos como meio para atingir uma noção identitária própria (p. 87).

A importância desses apontamentos, além de irem de encontro com as questões relativas às fraturas sociais, que em Dostoiévski se desenvolvem nos desdobramentos e culminam nos duplos, também mostra algo importante do modernismo e como ele pode ter chegado no Brasil, chegada essa que teve seu momento apoteótico em 1922¹⁷². Mas antes, desenvolveremos um pouco sobre a Era Moderna e uma característica central dos projetos modernistas, utilizando para tanto a tese de Eduardo José Paz Ferreira Barreto (PUC – Rio), “Fernando Pessoa e *Orpheu*: Mitos e Modernidade – Gênese do Real através da poesia” (2004).

Segundo Barreto (2004), no capítulo “2. Modernidade e Modernismos: visões, diferenças e semelhanças”, a modernidade é inaugurada como objeto de discussão a partir do texto de Charles Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna” (1988). Segundo Barreto (2004), dessa forma, o artista moderno pode ser definido

como o homem moderno que se utiliza de suas experiências no novo mundo que surge, apreendendo-as, codificando-as para produzir um trabalho artístico. A arte que produz, é claro, será diversa daquela vista até então, o que é bastante aceitável. Afinal, há que se levar em conta as diferenças de condição existencial e parâmetros de pensamento do artista e da sociedade moderna em relação aos que se propuseram a fazer arte em momentos históricos anteriores (Barreto, 2004, p. 25).

Nessa citação estão postas algumas características interessantes referentes a: i) as condições de produção para o discurso literário modernista; ii) a questão do espelhamento do discurso literário como heterotópico. Assim, a literatura opera como veículo de espelhamento do real, nos modos que entendemos esta pesquisa, portanto, ela está na forma como entendemos que essas características confluem para o texto de Horror, funcionando: i) como espelhamento do mundo em suas insurgências; ii) como motor da tecnologia simbólica desses textos, o monstro, e como ele é um duplo dos seres vivos nesse mundo fraturado.

¹⁷² Desde uma década antes, Oswald de Andrade e Ronald Carvalho haviam tido contato com propostas modernistas na Europa; em 1917, Anita Malfatti, trouxe dos EUA, em sua exposição, pinturas no estilo modernistas feitas por ela, e foi vítima do fatídico artigo de Monteiro Lobato, “A Propósito da Exposição Malfatti”, publicada no O Estado de São Paulo, em 20 de dezembro de 1917, todos esses, elementos da explosiva Semana de 22 que ecoa até hoje em nossa cultura.

Segundo Baudelaire (1988), podemos entender este artista moderno a partir de formas específicas de atuação que ele mimetisa:

Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de que tudo este sugere de eterno (Baudelaire, 1988, p. 164. *Apud.* Barreto, 2004, p. 25).

Como Barreto (2004) elabora sobre este excerto:

É lapidar que Baudelaire defina seu “pintor da vida moderna”, que na sua mente seria a perfeita síntese do artista moderno, através de uma veia mimética potencialmente camaleônica, em sua capacidade de metamorfosear-se nos tipos que mais auxiliam sua missão. Na realidade, capacidade é uma palavra mal colocada. Ele tem a obrigação de transformar-se, pois não pode abarcar a multiplicidade da nova cidade sendo apenas *um*. Não se trata simplesmente de uma escolha destinada a conseguir maiores facilidades. A vida é o baile de máscaras. Talvez o mais assustador seja descobrir, como aponta Izabel Margato na citação abaixo, que por trás de vários disfarces só pode haver um rosto vazio (Barreto, 2004, p. 25. Grifos nossos).

De acordo com Izabel Margato, como aponta Barreto (2004), apresenta-se neste jogo de máscaras, ou melhor, nessas formas procedurais para a captura da vida moderna, um artista moderno que, na verdade, se porta como um vagante sem rumo definido. Assim, esse artista teria um quê de

um flâneur [errante] que faz da rua sua morada, combinado com o apache e o conspirador, que mais resistem e lutam encenando “uma estranha esgrima”, contra as diferentes formas de controle que o mundo moderno instituiu. Um lado dândi [indivíduo afetado e polido], que elege a frieza e a elegância como estratégia para surpreender sempre e nunca ser surpreendido. E também o lado prostituta, porque o poeta, como ela, vive do trabalho (Margato, 2000, p. 151. *Apud.* Barreto, 2004, p. 26).

Dessa forma, o artista moderno diante de um mundo que produz a partir das ruínas do antigo, é também um “ser do fim do mundo”, símbolo da decadência da perpetuidade do “Belo”. É como se os “homens dos sete ofícios” se tornassem os “homens das seis faces”.

A Modernidade, portanto, como apresenta Barreto (2004), é um período de incertezas. Quando ele discorre sobre o centro criativo do artista como “buraco negro” – creditando a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés (2001) [aparentemente, “buraco negro” é um desenvolvimento dele, a partir de uma colocação dela do artista como “Vácuo-Pessoa”], ele se refere tanto ao papel do artista de “herói sem causa” quanto à

sua disposição material advinda de seu contexto sócio-histórico. Para exemplificar, ele recorre ao texto de Perrone-Moisés (2001) sobre Fernando Pessoa, e sintetiza a questão deste modo:

Em um país sem alma nem centro, como tê-los? Vamos ainda mais longe: como ser Português, artista e moderno nesse Portugal tão árido para suas ideias e, ao mesmo tempo, carregar o peso de “manter viva e amada a história de Portugal”? (Barreto, 2004, p. 28).

Trata-se de um período de fratura, mas uma fratura que surge desse sentimento de incerteza e desamparo, criado por um discurso de quebra com um período anterior, que, em si era uma quebra e motor das possibilidades que se dispõem nas insurgências artísticas desse período, tanto quanto nos embates políticos. É como se a Modernidade tivesse na “Medievalidade” seu duplo. Assim, o artista como um buraco negro seria um catalizador desse sentimento que se apresenta em seu “espírito” como

Particularmente destrutivo, nem por isso menos fascinante, existe o buraco negro. Sua força é tão grande que é capaz de curvar a própria luz. Nada escapa de sua gravidade. No universo, só pode ser considerado a pura ausência de matéria em ação. Onde o vácuo é mero vazio, o buraco negro é a negatividade catalizadora (Barreto, 2004, p. 27).

No entanto, nos termos desta pesquisa, essa proposição vai de encontro com uma metáfora que iremos abordar, relativa aos desenvolvimentos de Gustavo Primo (2019) e seu objeto editorial como um buraco negro. Nesta nossa noção, Primo (2019) aponta que os objetos editoriais “apagam” os rastros de sua formalização material ao apresentar-se como um “todo”, disfarçando as técnicas empregadas em sua produção. No sentido em que Barreto (2004) trabalha, é muito mais uma abordagem filosófica do que simples metáfora, pode-se dizer, até mesmo, que sua abordagem é metafísica. Em se tratando do artista tentar representar da forma que pode um mundo em estado de auto-anulação constante, sendo ele uma forma de anulação e consequência dessa impossibilidade imposta pelas condições de produção do espaço em que vive, sua arte não poderia ser menor cindida.

A partir desse desenvolvimento do autor, podemos entender o que se desenha do Modernismo como paradigma artístico:

Enquanto criador, o artista moderno experimentou e criou técnicas e apetrechos próprios para sua obra. Escolas e mestres anteriores não prepararam o artista para retratar sua realidade tão fugidia, da mesma forma que cada homem viu suas certezas serem esgarçadas cada vez

mais. Foi necessário adaptar e fundir o novo com o antigo, “espargindo cores e tintas” sobre as folhas, mesmo que estas não fossem totalmente brancas e imaculadas, mas sim algo como um palimpsesto (Barreto, 2004, p. 32).

Fernando Pessoa e seus colegas, inclusive o brasileiro Ronald de Carvalho, – objeto da tese de Barreto (2004) –, em seu papel na revista “*Orpheu*” – como essa figura moderna – também tem sua ressonância com a busca por uma identidade nacional tal quais as disputas para se instituir, por meio de disputas paradigmáticas, uma identidade russa. Como escreve Almada Negreiros em 1935, na comemoração de 20 anos da publicação de “*Orpheu*” (1915?):

Orpheu era uma consequência fatal de determinados portugueses, desligando-se dos outros portugueses, porém ligados entre si pela mesma fé na *elite* de Portugal. As suas personalidades vinham já esclarecidas o bastante para uma dignidade comum, por isso mesmo éramos portugueses sem sermos nacionalistas, nem regionalistas, nem indigenistas. Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente! (Negreiros, 1935, p. 814. *Apud* Barreto, 2004, p. 33).

Sendo assim, parece-nos relevante esta leve digressão para entendermos o que ocorre em “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, uma vez que a obra se vale de elementos exógenos junto aos naturais de uma cultura brasileira que vai da mais popular, com a aparição de encantados até a mais *pop*, com, por exemplo, a Cuca do Sítio do Pica-Pau Amarelo de 1977.

Essa vereda pelas instituições de uma identidade comum, foco de muitos desenvolvimentos literários ocidentalizadores da Era Moderna, consciente dos atravessamentos identificados desde a reconstituição urbana na Europa Medieval, com a maior circulação de diferentes povos para fins comerciais, principalmente, é, supomos, fruto das análises feitas a partir do período denominado como Moderno; e são elaborados, como discurso literário, a partir de diferentes movimentos modernistas. Essas disputas por uma identidade nacional – posições interdiscursivas – que reverberam pelo mundo ocidental(izado) na modernidade, supomos, está ancorado em uma angústia ligada à falta de balizas que sustentem uma *memória discursiva* (Pêcheux, 1999):

A memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos *etc.*) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (p. 52).

Como reestabelecer o que não está estabelecido? A Alemanha até hoje sofre as consequências da constante flutuação territorial – o Muro de Berlim até hoje é uma queloide dessas movimentações –; a Rússia até o século XX não tinha sequer um esboço historicizado e “linear” de sua constituição como território, e hoje trava uma guerra contra a Ucrânia que se alastra lentamente rumo à Europa como um todo; Portugal se tornou uma grande potencia mercantilista – no século XV – e hoje se atém a um esforço hercúleo para resistir ao impacto das imigrações brasileiras nas manifestações linguísticas do território, e, no alcance digital, tendo esse embate focado no público brasileiro ser a melhor saída para produtores de conteúdo – no mundo – terem números expressivos de visualização e assim tirarem seu sustento, mas, para isso, tendo que abandonar os aspectos culturais de seu dialeto, como os portugueses seriam “apenas” portugueses nessa situação? A ausência de uma memória discursiva mais ou menos balizada, supomos, mostra-se como esse Horror. A falta de um “chão identitário” é o que abre margem para a proliferação de “outros” entre os tantos “eus”.

Deste modo, nos cabe essa exploração para exemplificarmos o comportamento do horror como forma de espelhamento do “mundo real”, e sua tecnologia, os monstros, duplos que surgem desse reflexo. No que concerne esta pesquisa, significa apontar que “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, espelha esse fazer artístico, algo que tratamos como meio e como fim de sua narrativa, ao ser, intrinsecamente, uma forma do autor se posicionar sobre o fazer artístico ocidentalizado como ele está dado, um massacre.

Segundo João Luiz Lafetá em seu livro, “1930: a crítica e o modernismo” (2000), o Modernismo tem em sua principal característica, sua força distintiva:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada este termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária (Lafetá, 2000, p. 21).

Porém, como fenômeno brasileiro, o Modernismo

Inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da identidade nacional – característica de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Nesse ponto encontramos, aliás, uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da

oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as “componentes recalçadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura (Lafetá, 2000, p. 22).

A grande diferença do Brasil, em relação à Alemanha, à Rússia e a Portugal, é que quando nos apropriamos das propostas modernistas nós o fizemos de acordo com nossa realidade como nação:

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco¹⁷³ como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios, os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil – já o notou Antonio Candido – as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência europeia. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética do Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século (Lafetá, 2000, p. 22-23).

Também é preciso levar em conta as condições de produção deste novo modo de fazer arte e como ele reclama uma identidade nacional plural:

O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática

¹⁷³ Dentro da crítica estética, é referido como “grotesco” o que é da ordem das representações: de objetos, plantas, animais, figuras humanas e fantásticas como peças decorativas. Basicamente o que constituiu as primeiras insurgências artísticas da Baixa Idade Média, e que foi se transformando a partir da constituição do gótico.

quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a nacionalização da síntese). É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-da-indústria, é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente, Mário de Andrade insiste nesses aspectos em várias partes do seu “O movimento modernista”, afirmando com humor: “Nenhum salão de ricaço tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais (Lafetá, 2000, p. 23).

E a beleza disso está na aparente contradição que se desenha com os motivos da arte moderna no geral, mas que é algo que se apresenta, por exemplo, na questão das disputas por um viés de identidade nacional russa, como vimos anteriormente. No Brasil, essa arte moderna motivada pelos movimentos de urbanização, é resguardada pelas elites do campo:

O paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classe no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial, bem como grande parte das capitais que permitiram o processo de industrialização. Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela. Por outro lado – e isso ajuda a explicar o caráter “localista” que marca tão fundamente o Modernismo – a par do seu “cosmopolitismo” e burguesia a faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva – um verdadeiro caráter nacional que ela representa em seu máximo refinamento. É interessante observar que, ainda em “O movimento modernista”, Mário de Andrade assinala a “imponência de riqueza e tradição”, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em “almoços e jantares perfeitíssimos em composição”. Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira (Lafetá, 2000, p. 23-24).

O Brasil de hoje é produto dessa formação que é efetivamente proposta na década de 1920, mas que, como vimos nesses excertos, vem de uma instituição do Estado brasileiro, decorrente de exploração e um projeto de miscigenação violenta – não podemos deixar passar – com a importação e vinda de imigrantes, principalmente nos

anos pós-abolição, processos esses que remontam muito antes do contato dos grandes nomes com as correntes modernistas.

O Brasil é um país plural, de relações complexas em sua interioridade, mas que, diferente de muitos países, não tem em sua formação cultural um afastamento tão grande da cultura popular e exógena. Ser esse país é o que torna possível uma obra como “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e seus textos imagéticos e sógnicos, concorrerem e ganharem ao maior prêmio de literatura do país. Seus espíritos serem pessoas por baixo de “fantasias”, em sua grande maioria, também é consequência desse processo de formação cultural. E seu (neo)monstro ser um homem idoso e branco, pode dizer muita coisa nessa narrativa que, supomos, se trata de ser uma reflexão sobre a produção artística de um mundo ocidental(izado), moderno, e que insiste procurar no “outro” o que deveria ser o “mesmo”.

Em suma, não poderíamos resumir essa reflexão melhor do que com a fala de Fernanda Torres, em entrevista para o canal de YouTube Uol Prime, cujo excerto iremos referir ao perfil de Instagram shoujofan, devido a uma estranha ausência do trecho, mesmo shoujofan creditando o canal de YouTube do portal de notícias:

O Brasil é uma ilha continental, né? E a gente é isolado por nossa língua. Ao mesmo tempo, a gente consome a nossa própria cultura. A gente tem total interesse por nós mesmos. Porque nós somos uma potência de duzentos milhões de pessoas, nós somos um país complexo, a gente não é “um país periférico que vive...”. Não, a gente tem as nossas próprias questões.

Outro dia, conversando com a Daniela Thomas eu falei: “É engraçado, porque eu conheço a cultura francesa, eu conheço a cultura russa, a cultura alemã, a cultura italiana; mas eles não conhecem a cultura brasileira muito”. E às vezes eu tenho pena de quem não leu Machado de Assis, de quem não conhece Eça de Queirós.

Agora as pessoas descobriram a Clarice Lispector e escrevem assombradas. Como é que eu posso falar com alguém que não sabe o que é Nelson Rodrigues? Que não sabe quem é... Não sei, Candeia. Então, ao mesmo tempo o Brasil tem esse “complexo de vira-lata”, dessa não comunicação com o mundo, e por outro lado o Brasil tem pena do mundo não saber do que a gente sabe (Torres, 2024, 00min00s-01min18s. In: shoujofan. [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.instagram.com/shoujofan/reel/DEfMS1APafw/>. Acesso em: 12/01/2025).

A Modernidade, assim, é veiculada pelo discurso literário modernista, como forma de se instituir uma identidade nacional a partir das implicações que a urbanização trouxe para o mundo ocidental(izado). Uma urbanização que provoca fraturas e desdobramentos nos indivíduos, o que, por sua vez, é elaborada por meio da linguagem

literária, que desde a Alta Idade Média é dividida entre formas populares, desprivilegiadas, mas rentáveis economicamente, e formas elitizadas, que tentam se afastar do consumo do povo, ao serem formas “elevadas”.

O Horror, fruto do gótico instituído na Era Moderna, se apresenta como o gênero que apresenta, de forma potente, esse clima de incerteza dessa época e que se recusa a estar alheio de uma grande quantidade de fabulações sobre o mundo, sempre orbitando. E essa potência se dá pelas tecnologias textuais que ele mobiliza: como a criação de uma atmosfera ominosa e a presença de monstros.

Os duplos, portanto, mostram de forma exemplar o emprego dos monstros como tecnologia textual dos textos de Horror, pois tratam de forma explícita as fraturas sociais que geram ansiedade nos indivíduos, colocando de forma imediata a questão que pode se perder nos corpos com pluralidades interpretativas, *a priori*, infindas que os monstros possuem. Assim, defendemos que os duplos são o “Monstro” por excelência, ao tornar o “Outro”, um “Eu” imediato.

Tendo explicitado o funcionamento dos duplos, e dos monstros, agora focaremos na funcionalidade dos textos de horror para a elaboração dessas ansiedades sociais que eles abordam, algo que conseguimos rastrear até a Antiguidade Clássica – mas que merece investigação mais profunda em trabalhos futuros. Foquemos um pouco na técnica narrativa de Willian Shakespeare como apontada por Walpole (1765). A partir dela começamos a traçar uma historicidade interessante sobre as “cascatas de modernidade” que tomam o Horror e suas funcionalidades narrativas:

Com relação ao comportamento dos criados ... A simplicidade de suas atitudes, beirando quase o ridículo, que à primeira vista pareceria não estar em consonância com os moldes sérios desta obra, pareceu-me não só apropriada, como foi planejada intencionalmente dessa forma. Minha norma foi a natureza. Não importa o quão graves, importantes ou até mesmo melancólicos sejam os sentimentos de príncipes e heróis, eles não produzem os mesmos efeitos em seus criados: pelo menos esses últimos não expressam, ou não deveriam ser capazes de expressar, suas emoções no mesmo tom elevado ... A própria impaciência que o leitor experimenta, quando se vê obrigado a demorar-se com as rudes trapalhadas das personagens mais vulgares, que o impedem de logo tomar conhecimento das graves catástrofes que ele espera, talvez a intensifique; em todo caso, tal impaciência certamente prova que ele estava profundamente envolvido pelo evento em questão (Walpole, 1765, p. 19).

Segundo Walpole (1764:1765), esta seria uma forma de manter a gravidade das situações pelas quais suas protagonistas — aristocratas — passavam, ao mostrar a

pandorga de seus criados e sua falta de senso de “realidade”. Segundo ele, essas pausas inadequadas, forçadas por essas personagens secundárias, fariam com que a história só tivesse sua urgência aumentada, pois as protagonistas ficariam ainda mais afoitas por realmente entenderem a gravidade da situação, ao mesmo tempo em que os leitores também ficariam irrequietos (Walpole, 1764:1765, p. 19) e “irritados” com os “ignorantes” servos. E o autor revela que nesse contraste também reside uma crítica às classes nobres: “o contraste entre o sublime de um e a simplicidade¹⁷⁴ do outro revela o patético que existe no primeiro, sob uma luz mais intensa” (Walpole, 1765, p. 19). No fim, o discurso de “nobreza moral” herdado do que se tornaram os cavalheiros na Alta Idade Média passou a ser olhado de forma mais crítica com o passar dos séculos.

No Horror, esses pequenos intervalos na atmosfera opressiva e constante, que decorrem nesse tipo de narrativa, permitem que os constantes acontecimentos opressivos tenham sua efetividade restaurada. Por exemplo, é muito comum que em filmes *slasher*, após os primeiros *jump scares* consecutivos fique difícil fazer com que o público se mantenha amedrontado, pois ele já terá levantado sua guarda e terá assimilado o padrão com que esses sustos foram criados. Contudo, se você “quebrar” momentos de tensão com cenas mais leves, ou até, aparentemente, desimportantes, e inserir os momentos horríveis entre elas, o público não apenas não conseguirá prever o que vem em seguida, como também estará completamente desarmado com o que quer que seja o que virá¹⁷⁵.

Essa atribuição a Shakespeare feita pelo autor, como apresentado previamente, revela o posicionamento dele na discussão sobre a pertinência das representações teatrais¹⁷⁶ de textos trágicos terem cenas de “bufonaria”. Uma discussão em que há a triangulação de três pessoas: o “Editor” [que Walpole (1765) atribui ser Voltaire, pelo estilo da escrita], o próprio Voltaire e Walpole (1765).

¹⁷⁴ Uma oposição que se encontra como rima da Alta Idade Média, ao contrário do *gentle* [cortês, de “boas maneiras”, polido], havia quem fosse *simple* [simples, ignorante, não educado]: “[*gentle* e *simple*] significavam, não apenas diferenças de nascimento, mas de educação, de modo que um homem não era necessariamente ‘*gentle*’ por nascimento e posição social, mas podia vir a sê-lo por treino de espírito e de caráter. É evidente que tal gradação de valores só podia ter sido estabelecida por uma ‘nobreza privilegiada’, que ainda se lembrava como tinha surgido sua própria situação de privilégio, e nunca por uma nobreza de nascimento, que gozava destes privilégios desde tempos imemoriais” (Hauser, 1972, p. 286). Era uma consequência da volta das escolas laicas e da possibilidade que a burguesia instaurava a partir da possibilidade de poder aquisitivo.

¹⁷⁵ Uma outra técnica seria a famosa técnica da “bomba embaixo da mesa” de Alfred Hitchcock, em que é estabelecido para o público a ameaça, mas ela permanece indetectável para as personagens. A criação da apreensão vem de duas coisas: a primeira sendo um pacto de que essa bomba deve explodir em algum momento; a segunda, de que nem as personagens, nem o público, saberá quando.

¹⁷⁶ Afinal, trata-se de um modelo de texto que se preservou como de alta qualidade simbólica e estética.

No texto do primeiro, é escrito que:

É verdade que em quase todas essas tragédias espanholas haveria sempre algumas cenas de bufonaria. Esse uso infecta a Inglaterra. Em não muitas tragédias de Shakespeare, encontram-se os gracejos de homens grosseiros ao lado do sublime dos heróis. A que atribuir um modo tão grotesco e tão aviltante ao espírito humano senão ao costume dos príncipes, que sempre se entretém com os seus bufões? (Comentários sobre *El Cid* apud Walpole, 2010, p. 20).

A autoria desse comentário está implícita no texto, é um texto de quem preparou o objeto editorial, contudo, Walpole (1765) se justifica ao atribuir a autoria a Voltaire, no segundo prefácio:

Estou ciente de que o prefácio do qual extraí tal passagem não está em nome de Voltaire, mas de seu editor; no entanto, quem duvida que o editor e o autor eram a mesma pessoa? Ou onde estaria o editor que, de forma tão infeliz incorporou o estilo de seu autor e sua brilhante fluidez de argumentação? Tais trechos refletem indubitavelmente os sentimentos genuínos daquele grande escritor. Em sua “Epístola a Maffei”, anteposta ao seu *Mérove*, ele deixa escapar quase a mesma opinião, embora eu suspeite que com alguma ironia (Walpole, 1765, p. 22. Grifos do texto originário).

A peça em questão é explicada em uma nota de rodapé na edição da Nova Alexandria como de autoria de Scipione Maffei, adaptada para o francês por Voltaire, que escreve o seguinte sobre a obra:

Todos esses traços são ingênuos: tudo aí é conveniente àqueles que você introduz na cena e aos costumes que você lhes dá. Tais familiaridades naturais, creio mesmo, teriam sido bem recebidas em Atenas; mas Paris e nossa plateia querem um outro tipo de simplicidade (Voltaire apud Walpole, 2010, p. 22).

Como Walpole (1765) aponta, esses comentários estão enraizados em um olhar crítico de deslegitimação, apontam certa inadequação técnica que não se mantém em termos de transmissão, pois a aprovação do público se mostra como um fator, também, a ser levado em conta (Walpole, 1764:1765, p. 23). E o autor justifica seu posicionamento a partir de outro texto de Voltaire:

No prefácio para seu *L’Efant Prodigue* (*O Filho Pródigo*), uma peça excelente pela qual declaro minha admiração e a qual, mesmo que eu viva mais vinte anos, tenho certeza de que nunca tentarei ridicularizar, ele afirma as seguintes palavras a respeito da comédia (mas aplicáveis igualmente à tragédia, se a tragédia for, como certamente deve ser, uma pintura da vida humana; nem posso conceber por que o riso ocasional deveria ser banido da cena trágica, mais do que a seriedade patética banida da cômica):

Vê-se aí uma mescla curiosa de aspectos sérios e divertidos, de cômico e de comovente; muitas vezes, mesmo uma única aventura produz todos esses contrastes. Nada é tão comum quanto uma casa na qual um pai dá broncas, uma filha entregue à paixão chora; o filho zomba de ambos e alguns parentes tomam parte na cena, cada qual de uma maneira diferente etc. Não inferimos daí que toda comédia deva ter cenas de bufonaria e cenas ternas: existem muitas peças excelentes em que não há nada além da alegria; outras inteiramente sérias; outras ainda misturadas; outras em que o enternecimento chega até as lágrimas — não é preciso excluir nenhum gênero; e se me perguntassem qual o gênero é o melhor, responderia “aquele que é melhor trabalhado”¹⁷⁷

Certamente, se uma comédia pode ser *toute seriuse* [toda séria], a tragédia pode, sobriamente, uma vez ou outra, conceder um sorriso. Quem o proibirá? Poderá o crítico, que em defesa própria afirma que nenhuma forma deve ser excluída da comédia, ditar regras a Shakespeare? (Walpole, 1764, p. 21. Grifos do texto originário).

Assim, verifica-se na instituição do gótico literário duas informações: i) sua proximidade com o texto teatral, um gênero que é dado como elevado à sua condição; e ii) o apelo popular, considerado como legitimador de sua qualidade. Walpole (1765) também mostra a partir disso o quão consciente ele era do sistema literário vigente quando realizou sua publicação, algo que reverbera até a contemporaneidade em filmes do gênero, por exemplo.

Dentro dos filmes de horror do subgênero *slasher*, temos o exemplo de “Pânico” (1997)¹⁷⁸, dirigido por Wes Craven. Além de ser um filme notoriamente conhecido pela sua metalinguagem — o *plot* do filme gira em torno de um assassino mascarado que comete seus crimes seguindo as “regras dos filmes de Horror”¹⁷⁹ —, “Pânico” (1997) também exhibe momentos em que brinca com a expectativa dos *jump scares*. A exemplo: na cena construída para acharmos que o diretor da escola será atacado pelo *Ghostface*¹⁸⁰, mas acaba topando com o zelador da escola, Fred (Wes Craven, o diretor

¹⁷⁷ No texto que tomamos como fonte, o parágrafo em questão está em francês, e sua tradução está na nota de rodapé. Para manter uma boa fluência de leitura e simplificar a forma de citação, optamos por usar o texto traduzido.

¹⁷⁸ Data de lançamento no Brasil. Nos Estados Unidos, ele estreou em 1996.

¹⁷⁹ Como a personagem Randy, em “Pânico” (1997), de Wes Craven, enumera: não faça sexo, não beba ou use drogas, jamais diga “volto logo”.

¹⁸⁰ Nome do assassino mascarado da franquia, que recebe esse nome por se fantasiar com uma peça vendida pela marca Fun World, já existente antes do filme. Um acordo foi feito para seu uso na franquia e a fantasia se tornou um sucesso de vendas. A ideia de usar essa fantasia que existia no “mundo real” funcionava também de duas formas: trazia realismo para o filme — não era uma máscara feita de pele humana ou uma máscara feita a partir do molde de rosto de um ator, mas podia ser comprada em lojas de artigos para festas —, ao mesmo tempo em que enfatizava: o *Ghostface* poderia ser *qualquer um* do grupo, ou da escola, ou da vizinhança, e por aí vai.

do filme), com roupas muito parecidas com as de Freddy Krueger¹⁸¹, ao mesmo tempo em que remete a um certo senso de humor ao brincar com as expectativas dos espectadores, uma espécie de piada: “Você esperava o Ghostface? (risos) Olha aqui o Wes Craven limpando o chão vestido de Fred Krueger, interpretando um zelador que também se chama Fred”¹⁸²; outro momento, mas agora de modo mais mórbido, seria quando Randy¹⁸³ “conversa com o filme” que está assistindo, falando para Laurie Strode¹⁸⁴ olhar para trás na iminência de Michael Meyers¹⁸⁵ a atacar, enquanto ele corre o mesmo perigo com o *Ghostface* se aproximando da mesma forma por trás dele, enquanto Sidney Prescott, a protagonista, o assiste a partir de uma câmera espiã plantada pela jornalista Gale Weathers, buscando captar um “furo” para a reportagem que está fazendo sobre a série de assassinatos acontecendo em Woodsbroo, a cidade.

O Horror e a Comédia são gêneros irmãos, descendentes de peças teatrais que remontam à Antiguidade Clássica Greco-Romana. Mais especificamente no território da Magna Grécia, Lacedônia e Ática, com o que temos sobre a Comédia, a partir do que aponta Bonifácio Cordeiro (2015). No caso da tragédia — que possui elementos ominosos, pertencentes ao que hoje identificamos como Horror —, no entanto, é na Ática que temos uma melhor descrição de Tavares (2024).

A tragédia teve origem nas festividades dionisíacas da Ática, entre os séculos VII e VI a.C., quando dançarinos representando sátiros rodeavam um sacerdote de Dionísio, se valendo de uma máscara do deus, enquanto ele realizava o sacrifício de um bode. Segundo Tavares (2024):

Ao que tudo indica, é desse jogo ritual que nasceu o drama: do diálogo crescente e lúdico de um sacerdote ator ... com o coro de sátiros. As primeiras peças, com poucos personagens e maior participação do

¹⁸¹ O que é uma referência a outro filme *slasher* do diretor, “A Hora do Pesadelo” (1984), que, por sua vez, também brincava com os estereótipos dos filmes de horror deste gênero, uma vez que seu assassino não cumpria duas “regras”: usar máscara e ser calado.

¹⁸² O Wes Craven como um zelador rabugento também tem certa comichão intrínseca à personagem, ao parecer irritado com a interrupção de seu trabalho pelo diretor do colégio, o que adiciona camadas de humor à cena.

¹⁸³ Personagem que funciona como certo alívio cômico, e que também é quem planeja um plano de sobrevivência usando seus conhecimentos sobre filmes de horror.

¹⁸⁴ A *final girl* de “*Halloween*” (1978) — data de lançamento nos Estados Unidos, no Brasil ele estreou em 1980 —, dirigido por John Carpenter. Este filme é o precursor do formato *slasher*, como Larocca (2016) enumera, neste filme aparecem: “um assassino confuso e indeterminado sexualmente; uso de armas primitivas e fálidas; vítimas, em sua maioria jovens sexualmente ativos, sendo que mulheres sofrem maior violência e por último, a existência de uma personagem feminina que sobrevive a todos os ataques” (Larocca, 2016, p. 56).

¹⁸⁵ Vilão principal da franquia “*Halloween*”, de John Carpenter. Sua caracterização é um macacão de mecânico estadunidense e uma máscara feita a partir de uma pré-existente que servia como parte de uma fantasia de Capitão Kirk da franquia “*Star Trek*”.

coro, exemplificariam essa composição e ainda sua mutação, do drama mais primitivo de Ésquilo até o jogo mais “moderno” de Eurípides, décadas mais tarde. Etimologicamente a própria tragédia enquanto gênero dramático teria sua origem associada a esse ritual, aglutinando os termos “*tragos*” (bode) e “*oidé*” (canto ou grito). Neste caso, tragédia significaria ou o “Canto dos Sátiros que dançavam para Dionísio” ou o “Grito do Bode sacrificado ao deus” (p. 110. Grifos nossos).

A comédia, nomeada como “comédia antiga”, surge um pouco depois, no século V a.C., e era caracterizada, em seus primórdios nessa região, com os cantos falofóricos revestidos de “elementos peculiares” como:

vulgaridades e fala popular, uso do falo, jogos de palavras, paródias, nomes próprios significativos, entre outras peculiaridades que demonstravam uma continuidade e função coesa do gênero (Cordeiro, 2015, p. 20).

O que nos concerne desses dois gêneros dramáticos é sua funcionalidade na Antiguidade Clássica. Como aponta Barcellos (2019), a tragédia passou a constituir edições de uma espécie de concurso, o autor responsável pela tragédia mais impactante, ganharia o bode a ser sacrificado,

então ele é o “bode expiatório”. Tem essa conotação simbólica, importantíssima. Pois isso “o canto do bode” é o canto do animal expiatório, aquele que pode purificar a comunidade, o ser, a cidade. Este é o sentido do “canto do bode” (Barcellos, 2019, p. 162).

Por outro lado, a comédia, que também era encenada nesses espaços, era uma derivação dos cantos fálicos em homenagem a Dionísio, seu intuito era o de promover um desarranjo da ordem cívica, era carnavalizar o comum e, a partir disso, não apenas “purificar e fertilizar a vida”, mas também lançar luz às questões políticas da pólis. A comédia trazia, através do riso e do escárnio, a conscientização sobre a regência política e as atitudes dos líderes políticos. Mas, diferente da tragédia em que o erro¹⁸⁶ da protagonista leva ao seu declínio, e essa falta, que seria uma falta comum entre a sociedade, é simbolicamente expurgada no corpo do bode expiatório; a comédia termina com a resolução do conflito de forma próspera, com um “final feliz”, como aponta Cordeiro (2015, p. 26).

A questão principal é que, com o passar dos séculos, e a alienação das características ritualísticas e a criação de novos gêneros literários — como os temos

¹⁸⁶ “essa ideia da hamartia (ἁμαρτία): a ideia do erro, que cometeremos um erro, que haverá sempre um erro – toda a tragédia e o sentido do trágico vêm porque no decorrer da ação de um erro” (Barcellos, 2019, p. 168).

abordado desde a Antiguidade Clássica¹⁸⁷, a possibilidade das características desses gêneros se “contaminarem” é real. Assim, da mesma forma que a Comédia passa a ter elementos ominosos incorporados, o Horror começa, também, a ter a possibilidade de, em suas narrativas, existirem elementos cômicos cada vez mais presentes.

A crítica de Voltaire, quando Walpole a coloca em debate, parece resistir a esse fenômeno. Ela visa um purismo que, como apresentamos em perspectiva histórica, não começou apenas na Idade Moderna, tem algo de inadequado no entretenimento espalhafatoso, espetacular, assim como, constantemente, a cultura popular assim parece ser. Por extensão, os consumidores dessa forma de entretenimento também parecem ser “inadequados” ao espaço público. É interessante como, em 1697, Pierre D’Amancour escreve em “Carta à *Madeimoiselle*”, paratexto do livro de seu pai, Charles Perrault¹⁸⁸, um parecer quanto a isso:

É verdade que estes contos transmitem uma imagem do que ocorre nas famílias mais simples, onde a louvável impaciência de instruir as crianças faz imaginar histórias destituídas de razão, para adequar-se a essas mesmas crianças que ainda não dispõem de razão (D’Amancour, 1697, [n.p.]. In: Perrault, 2015).

O terreno da imaginação, dos elementos que trazem apreensão, o terreno que pouco, ou nada, busca de resposta em uma religiosidade sanitizada, ou na razão, mas que se afunda em uma experiência do sobrenatural, que vaga pelo insólito — além de ser relegado a um imaginário do que foi a “Idade das Trevas” — também pertence aos marginalizados, àqueles que ameaçam a hegemonia, formando um “todo” inadequadamente “curioso”. Quando Walpole (1765) aponta que a simplicidade dos servos revela o patético do herói cavalheiresco, ele está indo no caminho contrário à afirmação da pertinência dessa memória, reconhecendo a força dos excluídos.

O Horror surge, principalmente, como um meio de questionar o ordinário, ao mesmo tempo em que se vale dos discursos que são usados como base para ele. Basta lembrarmos que Oscar Wilde teve seu próprio livro, “O retrato de Dorian Gray” (1890), usado para acusá-lo de “conduta imoral”, quando a história é justamente sobre um jovem nobre se perder em seu narcisismo e impunidade (representada pela sua não corrupção corporal), o que o leva a cair em desgraça.

¹⁸⁷ É importante ter em conta que as dramatizações da Antiguidade Clássica constituem o repertório literário greco-romano como postulados contemporaneamente.

¹⁸⁸ Em nosso TCC nós nos estendemos um pouco mais sobre esse caso.

A mesma coisa não é diferente com o que foi o início do que veio a se tornar o cinema de horror, que tem a ver com as origens do próprio cinema como entretenimento, como apresentamos neste tópico. Desde muito tempo o Horror não só apresenta o que seriam as materializações das ansiedades sociais, como ele mesmo é uma ameaça. Contemporaneamente, é difícil de dizer, com exemplos como “Hereditário” (2018), de Ari Aster, ou até mesmo “A Hora do Pesadelo” (1986), de Wes Craven, que “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau, era um filme com imagens fortes, intoleráveis, revoltantes para a época. Isso para ficarmos no circuito mais popular — e legalizado¹⁸⁹ — do gênero. Mas, acontece que imagens mais fortes, mais intoleráveis, só se tornam possíveis quando o público já não se afeta mais com o que já foi apresentado.

O *espetáculo*, para invocarmos devidamente Guy Debord (1967), é justamente sintoma de uma massificação e dessensibilização da tragédia, como Jacques Rancière (2012), a partir de Debord (1967), aponta:

Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, ... corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra ... A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. E essa lição é confirmada de maneira prosaica pelos que pretendem criticar a inundação das imagens pela televisão (Rancière, 2012, p. 93-94).

O Horror, como gênero, quando mobilizado em narrativas que *a priori* não são de seu *hall* de gêneros discursivos potenciais, é capaz de sensibilizar e reorientar o que está sendo dito. A esse fenômeno, designamos *gotificação*, termo traduzido de *gotification*, de J. Halberstam (1995), que é o movimento de tornar, através de manobras editoriais, a “imagem” de dado produto para uma imagem de horror.

Em 2023, abordamos isso através do objeto editorial “Barbazul” (2017), de Anabella López, cuja narrativa quase não altera o que é apresentado por Charles Perrault (1697); constando uma grande diferença, a narrativa é focada na conscientização para com a violência marital contra a mulher, em um objeto que trabalha sombriamente com o mundo mágico dos contos de fadas.

Enquanto na narrativa de Charles Perrault (1697), o texto apresenta morais da história – recurso com finalidade educacional – que apontam mulheres como pessoas “curiosas”, no sentido pejorativo, e que já não deveriam temer seus maridos; a narrativa

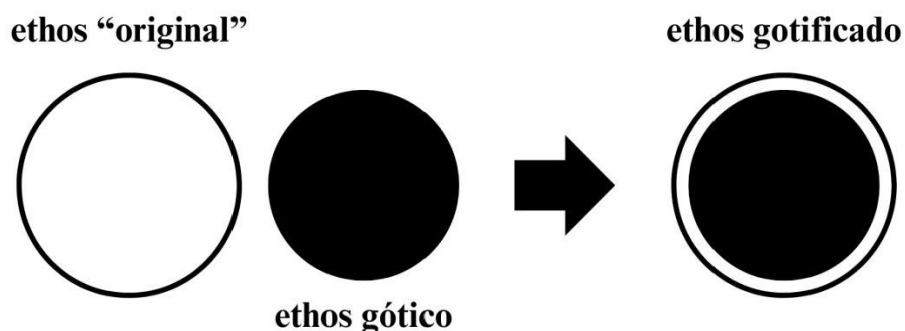
¹⁸⁹ Tecnicamente, “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau, é ilegal. A família de Bram Stoker não autorizou suas exibições, mas o filme existe apesar da ordem judicial de destruição, graças aos donos de salas de cinema que esconderam suas cópias, afirmando que já as tinham destruído.

de Anabella López (2017), no entanto, traz em um ambiente gélido e hostil, a cena de uma Esposa honrando as vítimas de seu ex-marido, e antes da narrativa – pelo menos na edição brasileira – consta uma dedicatória emblemática: “Para todas nós, mulheres”.

Assim, propomos que, para evitarmos cairmos nas problemáticas de se subdividir o Horror em gêneros e subgêneros, o Horror seja trabalhado como *orbital*. Para desenvolvermos essa proposta, nos valem do *eclipse ético* (Messias, 2023) e de duas obras abordadas em nossa última pesquisa: “O Barba-Azul” (2019), de Flávio de Souza; e, “Barbazul”, de Anabella López.

O eclipse ético é uma metáfora para a manipulação de imagem de objetos editoriais que passam pelo processo de gotificação. Nele, exemplificado, pela Figura 10, a seguir. O “ético” advém de *ethos*, um conceito da retórica clássica que é mobilizado por Dominique Maingueneau (2007) e por nós, no paradigma da Análise do Discurso de base materialista, como a produção de uma imagem discursiva de si; com “eclipse”, nos referimos à sobreposição de um ethos “original” por um ethos ominoso, de Horror.

FIGURA 10 – ECLIPSE ÉTICO



Fonte: Elaboração própria.

Desenvolveremos o conceito de ethos no capítulo seguinte, propriamente trabalhando ele em conjunto com a HQ estudada. De forma instrumental, a noção de eclipse ético será trabalhada aqui como forma de exemplificar o comportamento do Horror como orbital.

Antes de trabalharmos com os dois exemplos já citados, no entanto, cabe uma breve explicação da história de Charles Perrault, em “*Le Contes de Ma mère l’Oye*” [“Os contos da Mamãe Gansa”, em francês] (1697), “*Le Barbe-Bleue*” [“O Barba-Azul”]. No entanto, cabe também uma pequena explicação, no TCC em que analisamos essa narrativa, também contamos com uma versão que não é um conto de fadas propriamente dito, mas sim uma lenda, como apontado por Clarissa Pinkola Estés, em

“Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem” (1992:1994). Apesar de muito rico o que a autora traz, o que foi fonte importantíssima para nossas análises, vamos apenas deixar aqui registrado, porque os contos de fadas, como esse gênero discursivo, advêm institucionalmente de Perrault (1697). Essa “curiosidade” de lenda para essa narrativa, no entanto, serve para apontarmos que, não é porque o autor formalizou a narrativa nesse gênero discursivo que ele necessariamente *criou* essa história, ele apenas a elaborou a partir de procedimentos editoriais em um formato que servisse de forma direta para fins “educativos”.

Na narrativa em formato de conto de fadas, portanto, temos um homem muito rico, que apesar de tudo, sempre acaba perdendo suas esposas. E conseguir casar novamente é um problema, porque, apesar de rico, ele tem um traço distintivo que soa horrendo, sua barba é azul. E é justamente por isso que, ao ser apresentado a duas pretendentes, irmãs, ele encontra certa retidão da parte delas, mesmo sendo muito cortês. Assim, ele pede permissão para a mãe de ambas, para que elas fossem ao seu castelo e levassem os convidados que quisessem para passar algum tempo em festividade, se até o final nenhuma delas quisesse se casar com ele, o mesmo abriria mão de tentar se casar com elas.

Os dias passam, as festas são bastante generosas, há jogos que eles participam, bailes suntuosos, e então uma delas decide que irá se casar com ele – se é a mais nova, ou a mais velha, isso fica a critério da versão. O casamento é igualmente frondoso, os dias seguintes são de grande felicidade. Mas Barba Azul não é nobre de nascença, ele é um burguês que necessita de suas vendas para manter suas riquezas, então ele precisa partir e anuncia sua ida à esposa, dizendo que ela terá em mãos todas as chaves do castelo em que vivem, e que ela poderá convidar quem quiser para não passar os próximos dias só, mas declara apenas uma condição, ela não poderá acessar, em hipótese alguma, um dos quartos; se ela o acessasse, ele o saberia, e nada o faria voltar atrás na sentença que ele declararia a ela.

O homem parte, os convidados chegam, e os dias seguintes são de muita festa e exploração das riquezas do castelo e suas dependências. Mas a esposa não consegue aproveitar do momento, algo a chama para o quarto proibido, ela precisa ver o que tem lá. Movida muito mais pela curiosidade do que pela coragem, ela pega a chave proibida, se afasta dos convidados e ruma em direção ao quarto. Ela hesita ao encarar a

fechadura, mas vai até o fim para saciar sua curiosidade. Ao abrir a porta, ela se depara com uma cena horrível.

No quarto proibido, ela descobre as esposas mortas do Barba Azul, o chão está ensopado com seu sangue, elas estão penduradas por ganchos. A esposa então entende, elas haviam violado a proibição, a sentença não escaparia a ela. Tomada pelo medo, as chaves caem de sua mão e são manchadas pelo sangue. Ela tranca a porta novamente e tenta limpar as chaves no caminho, mas a chave da porta proibida, magicamente, não perde a mancha. Como se as coisas não pudessem ficar piores, seu marido retorna da viagem.

A esposa recebe Barba Azul, que a cumprimenta e pede que ela retorne as chaves. Ela retorna o molho em sua mão, se valendo de uma pequena artimanha, antes, ela retirou a chave manchada. Mas ele percebe sua ausência, indaga sobre seu paradeiro, ao que a esposa responde que irá procurar. Assim começa o ciclo do marido começar a pedir a chave de forma mais e mais insistente, até que ela retorna a chave, rezando para ele não perceber a mancha, mas ele percebe.

Enfurecido ele a sentencia à morte, mas ela é esperta, e pede que antes de ser morta, ela possa rezar pela sua alma. Ele permite, ela pede à irmã que suba até a parte mais alta do castelo para ver se seus irmãos estão chegando, ela tinha um plano B. Impaciente, Barba Azul começa a perguntar se ela já terminou, cada vez mais e mais alto, e ela, também tomada pela impaciência, fica indagando à irmã se os irmãos estão vindo. Então o marido a pega e prepara-se para matá-la, mas seus irmãos já haviam entrado no castelo e, vendo a cena, prontamente o matam. A esposa herda as riquezas, e vive como viúva no castelo.

As morais da história de Perrault (1697), no entanto, parecem tangenciar o conteúdo da história. Ele atribui às mulheres o defeito da curiosidade, como se culpasse a esposa pelo ocorrido, e ainda diz que em sua contemporaneidade já não há marido que seja tão cruel, como se a mulher tivesse alguma autonomia no ambiente doméstico.

O que acontece nas duas versões que apontaremos aqui, são duas formas de trabalhar com o Horror dessa narrativa. De um lado, talvez por mirar um público mais novo, temos em “O Barba-Azul” (2010), de Flávio de Souza, criador de programas como “Castelo Rá-Tim-Bum”, o Horror diminuído de forma até mesmo desenstrumentalizadora; enquanto que, com Anabella López e seu “Barbazul” (2017), o Horror é potencializado de forma a servir de meio de transmissão para a mensagem que ela quer passar.

Devido a já termos feito uma análise mais completa em pesquisa pregressa, aqui abordaremos o Horror como orbital a partir de duas informações. A capa desses livros, e a cena da descoberta das esposas mortas.

Comecemos pelo eclipse ético de “O Barba-Azul” (2010), de Flávio de Souza. A capa – como pode ser verificada na Figura 11, a seguir – é bastante característica de livros infantis. Os desenhos são mais cartunescos, simples, as cores predominantes são suaves, as personagens apresentam olhos grandes e exibem sorrisos. Seu ethos é muito mais leve do que se esperaria de uma narrativa como essa:

FIGURA 11 – “O BARBA-AZUL” (2010), DE FLÁVIO DE SOUZA



Fonte: Página de vendas da Amazon. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Barba-Azul-Flavio-Souza/dp/8532275478>. Acesso em: 13/01/2025.

A cena da descoberta das esposas mortas, no entanto, possui como cor de fundo um matiz mais escuro de azul, as vítimas são insinuadas pela justaposição de seus pés na horizontal. No entanto, há uma quebra nesse ethos ominoso, pela forma como o texto é redigido:

Lá dentro estava muito escuro e bem fedido. A Cândida [esse é o nome da esposa nesta versão] olhou e ficou muito espantada com o que viu:

“As sete outras esposas do meu esposo”.

Ela chegou mais perto pensando:

“Por que elas ficam presas aqui e deitadas? Será que estão doentes?”

Mais alguns passos à frente, ela descobriu:

“Estão todas dormindo. Para sempre! Falecidas! Mortinhas da silva! De morte morrida? Não! De morte matada! Que horror, meu marido é um assassino!”.

A primeira coisa em que a Cândida pensou foi sair correndo para a casa pequena onde a Célia [nome da irmã] ainda morava.

A segunda coisa foi fechar aquela portinha e depois sair correndo. A terceira foi:

“Por que esta chave está suja de sangue? Não tinha sangue na fechadura! É uma chave mágica! Não consigo limpar essa chave mágica! É melhor eu sair correndo daqui já!” (Souza, 2010, p. 12-13).

Os períodos curtos, o léxico simples, com palavras como “fedido” e expressões como “Mortinhas da silva”, “morte morria” e “morte matada”, e o uso recorrente de exclamações ao fim das frases, trazem para o texto um ethos “fofo”. A imagem – presente na Figura 12, a seguir – também mostra no espanto da personagem algo mais leve do que se esperaria de um rosto horrorizado:

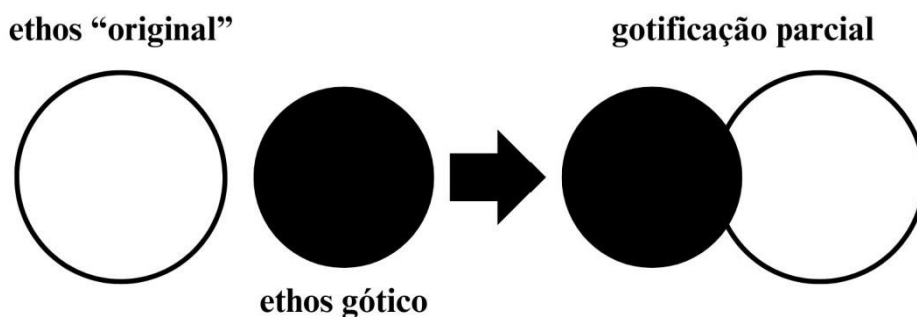
FIGURA 12 – O ESPANTO DA ESPOSA.



Fonte: Elaboração própria feita a partir de fotografia do objeto estudado.

Assim, dentro do eclipse ético, seria como se o Horror eclipsasse pouco essa narrativa, tornando o seu ethos muito menos ominoso do que essa história teria em potencial. Em termos de esquematização, seria algo como:

FIGURA 13 – O ECLIPSE PARCIAL.

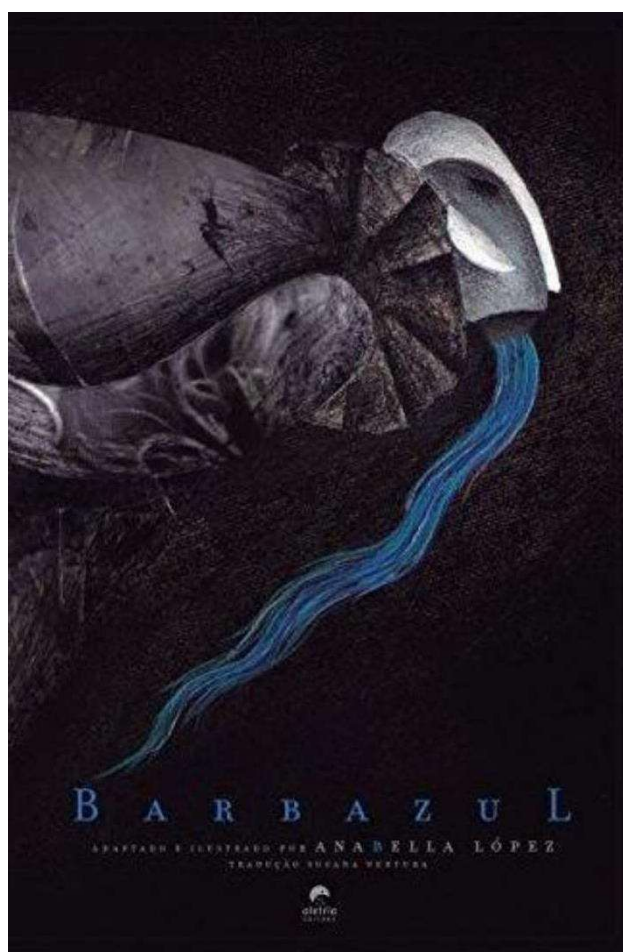


Fonte: Elaboração própria.

Agora, o “Barbazul” (2017), de Anabella López, por sua vez, é um caso bastante oposto. Sua capa – como pode ser visto na Figura 14, a seguir – é totalmente escura. O

fundo, como veremos no decorrer da leitura, é preto, pois se trata das paredes do castelo, e tem a figura parcial de Barbazul, uma figura curiosa. Ele usa vestes pretas que remontam à aristocracia de uma Inglaterra vitoriana. Seu rosto é anguloso, seus olhos vazios, esses elementos remetem a uma máscara teatral. Pendendo da parte mais baixa, parecendo-se com uma língua esguia e ondulante, está sua barba. Há um ethos ominoso latente, que evoca um clima de mistério e medo.

FIGURA 14 – “BARBAZUL” (2017), DE ANABELLA LÓPEZ



Fonte: *site* da livraria Martins Fontes Paulista¹⁹⁰.

Sobre seu rosto ser uma máscara, temos em Delumeau (1978) alguns apontamentos, embasados em textos de outros dois autores, sobre o uso de máscaras como veículos de medo:

O historiador, em todo caso, não precisa procurar muito para identificar a presença do medo nos comportamentos de grupos. Dos povos ditos “primitivos” às sociedades contemporâneas, encontra-o quase a cada passo – e nos setores mais diversos da existência cotidiana. Como prova, por exemplo, as máscaras muitas vezes apavorantes que inúmeras civilizações utilizam no decorrer das eras em suas liturgias (Delumeau, 1978, p. 26-27).

Sobre os textos de outros autores, o primeiro, ele faz uma citação de uma citação, para tanto, usaremos como data na referência da citação, a data da publicação que serve como fonte:

Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados ... [o homem]¹⁹¹ abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio para espalhar o medo (Caillois, 1974, p. 66. *Apud*. Delumeau, 1978, p. 27).

E complementa essa informação ao trazer os casos de usos de máscara em África:

E cabe a L. Kochnitz explicitar, a propósito dos casos africanos, esse medo que a máscara simultaneamente camufla e exprime: “Medo dos gênios, medo das forças da natureza, medo dos mortos, dos animais selvagens à espreita na selva e de sua vingança depois que o caçador os matou; medo de seu semelhante que mata, viola e até devora suas vítimas; e, acima de tudo, medo do desconhecido, de tudo que precede e segue a breve existência do homem” (Delumeau, 1978, p. 27).

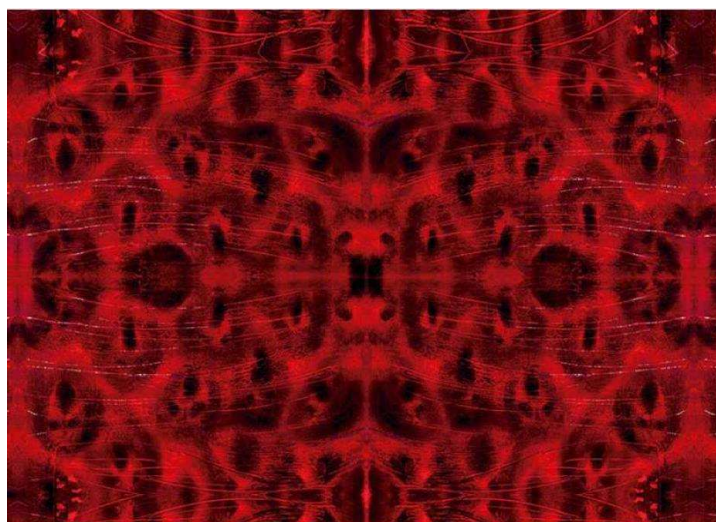
Contemporaneamente, no Horror, as máscaras foram popularizadas pelos filmes *slasher*, servindo como uma forma de ocultar a identidade a ser descoberta e, em casos em que a identidade já é conhecida, como nos filmes sequenciais, como formar de iconografar o assassino. *Leatherface* (“O Massacre da Serra Elétrica” [1974]), Michael Meyers (“*Halloween* – A noite do terror” [1978]), Jason Vorhees (“Sexta-feira 13” [1980]), *Ghostface* (“Pânico” [1996]), Pescador (“Eu sei o que vocês fizeram no verão passado” [1997]), todos esses e muito mais participam do repertório de assassinos mascarados do Horror.

¹⁹¹ Inserção de Delumeau (1978).

Então, o Barbazul, passa a evocar esses imaginários quando seu rosto se torna uma máscara. Mas a cena do descobrimento dos corpos das esposas é ainda mais interessante na formulação desse ethos ominoso para encobrir o ethos “original” dos contos de fadas.

Em um primeiro momento, o leitor se depara com páginas duplas que quebram com o padrão de cores do livro: azul, cinza, preto e branco. A cor predominante é vermelha. Em seguida, o que parecem ser círculos pretos, na verdade formam rostos em sofrimento, em um efeito estroboscópico, que simula o reflexo dos rostos nas poças de sangue; no entanto, há dois círculos maiores quase centralizados nas páginas. Como o leitor descobre nas páginas a seguir, tratam-se das pupilas da esposa de Barbazul. Essas primeira páginas, que transmitem de forma muito potente o Horror da cena, tratam-se de seus olhos refletindo a cena.

FIGURA 15 – OS OLHOS HORRORIZADOS.



Fonte: Imagem do portfólio da autora. Disponível em: <http://anabellalopez.com/pt/barbazul-3/>. Acesso em: 22/02/2023.

Nas páginas seguintes, além de vermos seu rosto assustado, temos na faixa de texto escrito, um material bem mais maduro para leitura, explicando a cena de forma sóbria:

Todo o quarto estava em penumbra e, de início, nada vislumbrou. Mas logo, para seu horror, viu que o chão estava completamente coberto de sangue. O mesmo sangue que gotejava dos corpos de várias mulheres mortas penduradas no teto.

Num instante entendeu tudo. Aquelas mulheres haviam sido as esposas anteriores de Barbazul que, como ela, não conseguiram guardar seu segredo. Começou a chorar desesperadamente e a chave

mágica escorregou pelos seus dedos caindo no chão (López, 2017, [n.p.]).

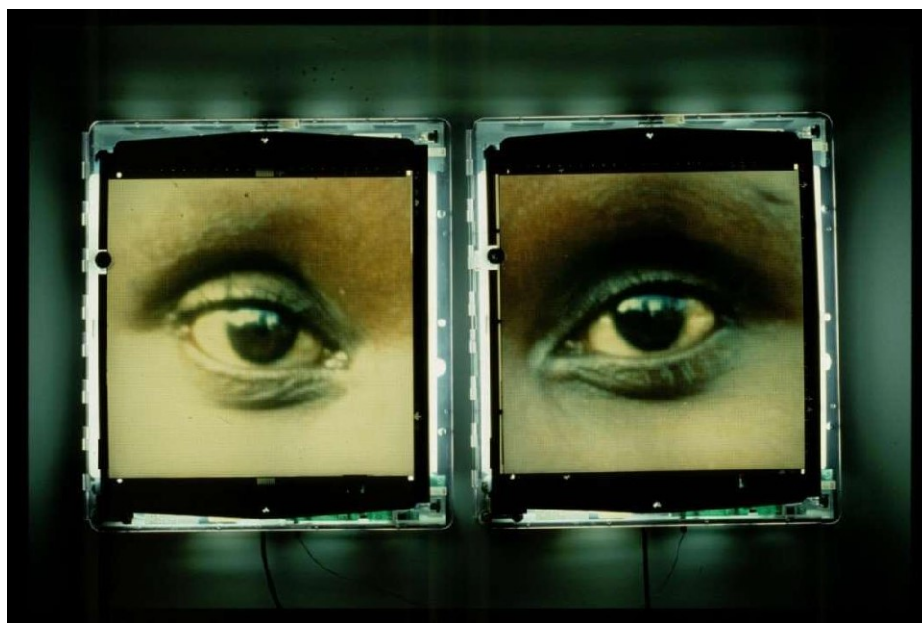
Por ser um livro ilustrado, é importante que o texto imagético seja levado em conta no conjunto da cena. Como é possível visualizar na Figura 00, a seguir, a paleta de cores do cenário volta ao padrão – enumerado acima –, restando o tom vermelho, apenas nos olhos da protagonista. Esse detalhe é o que permite fazermos as hipóteses interpretativas das páginas anteriores. Por ser um livro que busca um público mais independente – acima de 10 anos – esses detalhes estimulam uma reflexão; diferente do texto de Flávio de Souza (2010) que permite uma leitura mais simplificada, dando as informações de forma circular – o que não é um demérito, mas sim um recurso facilitador de compreensão textual.

O “Barbazul” (2017), de Anabella López, é um texto que não dilui em nada os elementos horríveis, pelo contrário, a autora os potencializa, pelo viés do Horror, uma questão alarmante que atravessa diferentes eras da experiência humana. O que, trabalhado de forma a tornar o intolerável espetaculoso, pode glamourizar a violência doméstica. Mas a autora, que também é a ilustradora, traz esse Horror de acordo com o que Rancière (2012) desenvolve como uma possibilidade técnica de trabalhar com isso, suscitando reflexão do horror retratado.

Curiosamente, as páginas vermelhas têm rima com a reflexão que o autor faz tendo em vista a fotografia intitulada como “Os olhos de Gutete Emerita” (1996), de Alfredo Jaar – visualizável na Figura 16, a seguir –, em que o fotógrafo captura os túmulos dos mortos do massacre de Ruanda através de seu reflexo nos olhos da única sobrevivente, o que, como aponta Rancière (2012), serve como metonímia: “A metonímia mais que põe o olhar dessa mulher no lugar do espetáculo de horror, também subverte a conta do individual e do múltiplo” (p. 95). Como se através dos olhos da vítima, a gente acessasse sua dor como vítima de forma mais íntima. Ao olharmos para o túmulo dos mortos, ou para o Horror inscrito nos olhos da esposa, o foco não está no fato intolerável, mas na dor que é diluída em matérias jornalísticas em nome de uma objetividade informativa insensibilizante. Ao acessarmos o intolerável através da subjetividade, criamos um corpo comum de apreensão da realidade, o que permite uma união em torno do que importa: reconhecer o sofrimento causado pelo fato, ao mesmo tempo em que esse sentimento de repúdio torna-se comum, e voltado a não permanência daquilo que deve ser devidamente repudiado. Não se trata de uma questão de se criar perfis específicos para serem gladiadores na arena do rumor público, mas de unir o público em torno de algo que não deve ser repetido, seja isso o massacre de diversas

peessoas por questões territoriais decorrentes de intervenções deliberadas de povos que se julgam “merecedores”, ou o assassinio de mulheres por serem esposas, portanto, “bens”, “propriedades”, de seus maridos.

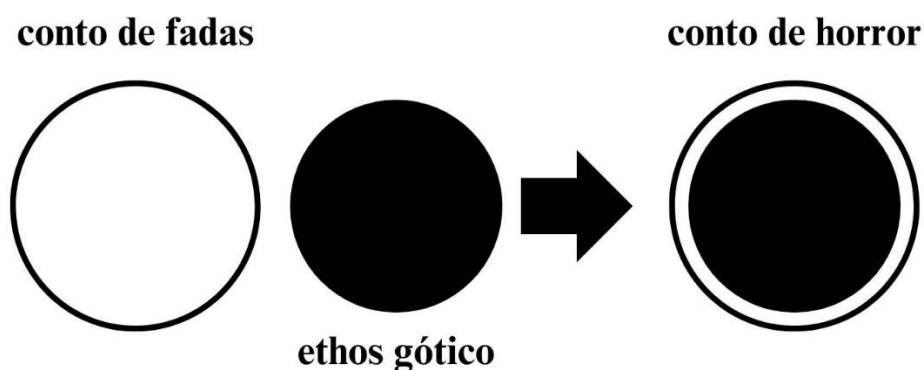
FIGURA 16 – OS OLHOS DE GUTETE EMERITA



Fonte: Sammlung Zimmermann, [s.d.]. Disponível em: <https://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/>. Acesso em: 13/01/2025.

Desse modo, entendemos que a gotificação da narrativa, como feito por Anabella López (2017), tem o Horror muito mais centralizado à narrativa, o que transforma, através de uma força centrípeta, muito própria a de um buraco negro, o gênero discursivo da narrativa. Assim, defendemos que não se trata mais de um conto de fadas, mas de um conto de horror. O que torna a sistematização desse processo, algo como:

FIGURA 17 – O ECLIPSE TOTAL



Fonte: Elaboração própria.

Seguindo nossa proposição do Horror como orbital, portanto, conseguimos trabalhar com as multiplicidades de funcionamento de gêneros do discurso literário e dos gêneros discursivos, através de uma ótica operacional que satisfaz nossos levantamentos. Ao mesmo tempo em que corremos menos risco de uma explicação retida que pode não funcionar, como no caso do “pós-horror”, e evitamos excluir debates tão importantes quanto o que Coleman (2019) traz sobre o *blaxploitation* e a necessidade de se olhar para questões que o Horror aborda, e que visibilizam várias rachaduras dessa grande fratura social que vivemos.

Aliás, sobre o Horror ser nomeado assim em nossa contemporaneidade, a partir dessa longa exposição, em que as bases do funcionamento deste gênero estão apresentadas, principalmente em suas relações de comunicação para além da literatura, tendo foco principal no cinema, gostaríamos de complementar a informação previamente oferecida – na página 146, deste tópico – a partir de uma informação decorrente da pesquisa de Larocca (2016). O Horror, para ser “Horror”, precisou que um conjunto de recorrências fossem verificadas em suas idiossincrasias, e isso dentro do panorama cinematográfico, para que ganhasse tal “título”.

Portanto, em um primeiro momento, quando o Horror “surge” no Expressionismo Alemão, e é “importado” por Hollywood em decorrência da imigração de alemães especializados em produção cinematográfica – fruto do período da Segunda Guerra Mundial, essa imigração era levada a cabo pelos refugiados da Alemanha Nazista –, seus elementos fantásticos fazem com que filmes que abordem o sobrenatural através do medo sejam entendidos como “Fantasia” (Larocca, 2016, p. 46). Deste modo, durante meados da década de 1920 até os anos da década de 1930, verifica-se nessas produções um número majoritário de monstros como o Fantasma da Ópera, Drácula, Dorian Gray; e monstros que, apesar de hoje os entendermos como mais pertencentes à ficção científica, também eram lidos pela lente do “fantástico”, como Frankenstein, a Múmia e Mr. Hyde.

Com o pós-guerra, então em um período que se sucede de 1940 a 1960, os avanços científicos e tecnológicos tornaram o medo do “insólito” algo menos especulativo. As pessoas tinham medo e viam potencial atrativo em filmes que, agora, estariam e eram tidos como de “ficção científica”, assim as temáticas recorrentes eram incorporadas em invasões alienígenas, “elos perdidos” que conectam a humanidade a outros reinos animais. Assim, os monstros seriam agora os extraterrestres, em uma maior frequência, e monstros como o Monstro da Lagoa Negra – este encontrado em

terras brasileiras no clássico “O Monstor da Lagoa Negra” (1954), dirigido por Jack Arnold, e que também conta com o título de “A Dama e a Criatura”, este retomado no título homônimo do livro de Mallory O’Meara (2022), publicado pela Darkside® Books. Contudo, essa não foi a única generalização – no sentido de atribuir um outro gênero ao que entendemos aqui como Horror.

Paralelo às insurgências do Horror como ficção científica, também estavam popularizados conceitos da ordem da psiquiatria, o que fazia com que, no cinema, os filmes materializassem outro tipo de monstro: o psicopata, cuja monstruosidade não era óbvia; uma vez que, desde os filmes do Expressionismo Alemão, como era preciso que certos elementos fossem *expressados* devido aos filmes serem mudos, criou-se a noção de que a deformidade moral era explícita – algo também tributário de teorias eugenistas, profundamente enraizada em racismo e outros preconceitos.

Alfred Hitchcock tornava-se, neste período, na Inglaterra, um grande nome dos filmes de “suspense” – uma designação que parece surgir quando o sobrenatural não aparece, ou não parece satisfazer os “requisitos” para que filmes de Horror sejam vistos como Horror. No entanto, é nos anos de 1940 que o diretor em ascensão é, também, “importado” por Hollywood, e seu primeiro filme, “Rebecca, a mulher inesquecível” (1940), estreia, trazendo elementos de horror – e esse Horror, bastante “gótico” – que são “quebrados” pelas antagonistas, Rebecca, cujas ações psicóticas precedem o enredo do filme, e sua fiel criada, Sra. Danvers, que exibe uma patológica devoção à sua patroa falecida, o que a leva a queimar a residência de Manderley e morrer no processo. Mas esse gênero, o suspense, só é popularizado mesmo pelo paradigmático “Psicose” (1960), dirigido por Alfred Hitchcock – já estabelecido como um grande diretor em Hollywood –, e o britânico “A Tortura do Medo” (1960), dirigido por Michael Powell (Larocca, 2016, p. 47).

Contudo, o gênero passa a assumir seu nome atual com o que decorre nas décadas seguintes, fazendo com que se olhe para os filmes pregressos através da etiqueta de Horror. E nesses filmes são retomadas as características que se desenham desde a literatura sobre o gótico. Nessa nova leva, os psicopatas são monstruosos – como no caso de *Leatherface* e Michael Meyers –, mas há espaço para o sobrenatural, com monstros como Freddy Krueger, os demônios da franquia “A Morte do Demônio”, de Sam Raimi, e até para os monstros mais fantásticos à moda clássica, que acabam por assumir as cores da ficção científica, como os vampiros, lobisomens e zumbis. Sendo estes últimos, aparecendo como fruto fantástico no paradigmático “A Noite dos Mortos

Vivos” (1968), de George Romero, mas que passam a ser cada vez mais trabalhados pela lógica pandêmica do espalhamento de vírus específicos.

É a partir dessa ótica que trabalharemos com o Horror: um gênero que não surge por si só, mas que é construído a partir de uma análise sistemática de seus elementos através das ocorrências que apreendem, em objetos culturais, as ansiedades sociais, a sensação de medo como veículo narrativo. Por isso, evocamos toda essa OM do Horror:

Há que se concordar com Maingueneau, para quem “a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente”, mas pode ser, em certos casos, um “ponto de cristalização semântica” de um discurso. Expressões tais como “desenvolvimento nacional”, “democracia racial” e “politicamente incorreto” são exemplos evidentes disso: ainda que não sejam inerentemente explicativas de certas mentalidades, relações, processos, ações, elas condensam debates de inegável interesse sociológico e social. O mesmo se pode dizer daqueles termos definidores de identidades nacionais, regionais, ideológicas, étnicas, sexuais *etc.* (principalmente adjetivos, substantivos, tais como “negro”, “indígena”, “homossexual”, “comunista”, “feminista” *etc.*): os modos como tais palavras são empregadas pelos distintos agentes – especialmente nos discursos prescritivos do tipo “ser ou não ser” e nas entidades políticas geradas em seu nome – podem servir como atalhos para as questões de fundo que interessa compreender. Nessa perspectiva, trata-se não de estudar uma palavra ou expressão, mas aspectos da vida social que sua circulação permite apreender, e particularmente os mal-entendidos produtivos que ela é capaz de gerar (Muniz Jr., 2016, p. 52-53).

2.4. Relato de exploração

Sendo esta vereda extensa, trazemos aqui um breve relato de tudo o que foi colhido das amostras dessa Área-X nos tópicos anteriores. A seguir, traremos alguns trechos que não compunham o texto em seu corpo, mas eram anotações, balizas às quais pudemos apoiar nossas análises, e que agora se fazem necessárias para sumarmos a paisagem que nos rodeia a fim de darmos o próximo passo, a mobilização de técnicas para analisarmos a *constituição* desses dados – a morfologia da qual se tratará o capítulo a seguir desta dissertação.

Com a derrocada do Império Romano, e a derrota de seus algozes – os godos – pelos francos, inicia-se a Idade Média. Esse período é caracterizado por uma cultura, em sentido amplo, campestre, ocasionada pela atrofia dos centros urbanos ocidentais como técnica de resistência à ocupação dos territórios pelos chamados “bárbaros” – que agora era uma ameaça tida pelos povos árabes. Assim estabelecem-se os feudos como centros bélicos e que eram voltados à proteção do território, sendo sua sustentação a produção

local de alimentos organizada em um sistema de senhores feudais e servos, hierarquizada em: suseranos – donos dos territórios atribuídos pela coroa, se não a própria coroa –, vassalos – seus subordinados diretos, nobres –, e servos – a camada mais baixa, responsável pelo trabalho de produção dos bens –, em uma lógica de “boneca russa”, podendo os vassalos também ser suseranos de nobres menores.

Paralela a essa organização, estava a Igreja, que tinha seu quinhão de poder em cada um dos feudos, mas que também centralizava a produção intelectual e a produção de bens em suas oficinas monásticas:

as oficinas monásticas não eram, de maneira nenhuma, ocupadas só com a produção de artigos de arte, mas também, muitas vezes, se empenhavam na questão técnica. O monge beneditino Teófilo pode, no fim do século XI, descrever, na sua *Schedule diversaru artium* [“Programação de diferentes artes”, em latim], toda uma série de invenções feitas nos mosteiros, tais como a produção de vidro, a cozedura dos vitrais, a mistura das tintas de óleo *etc.* (Hauser, 1972, p. 242).

É através das oficinas que focaremos nossa resenha do que foi apontado. Nesses lugares, existe toda a organização de uma divisão de trabalho que, com o passar dos séculos, será especializada durante o reavivamento urbano:

A separação das artes manuais do ambiente doméstico realiza-se pela primeira vez nos mosteiros. Aqui o tempo é cuidadosamente regulado, o dia dividido racionalmente e o decorrer das horas medido e pautado pelo toque de um sino. O princípio da divisão do trabalho torna-se a base da produção e é praticado não só no interior de cada mosteiro, como, de certa maneira, também entre diferentes mosteiros (Hauser, 1972, p. 240).

É especificamente essa mediação das relações com o mundo a partir das técnicas de trabalho que vai incomodar Thoreau (1854), mover Karl Marx (1867), e ser o foco das análises e propostas de Gilbert Simondon (1958), que nos são tão caras no GP Comunica. Dentro dessas relações de divisão de trabalho, também se desenha a questão da autoria, que será um dos nossos temas nessa pesquisa, na relação de transitividade entre o que a Darkside® Books enseja de “Silvestre” (2019), e o que essa HQ acaba tendo de circulação, dado que seu autor, Wagner Willian, tem um protagonismo dentro desse gênero de produções no Brasil – página 29, desta dissertação.

Como apontado na página 56, a partir de uma citação de Hauser (1972), a autoria na Idade Média tinha como função, nos mosteiros, o destaque de uma figura expressiva para aquela instituição, sendo esses, em maioria, presidentes de comissões de

construção, como se a atribuição de autoria fosse uma homenagem. Também era possível encontrar na pintura de miniaturas o predicado *fecit*, usado como forma de “eternizar” o nome de quem encomendou a arte, não seu artista.

O sistema de divisão de trabalho nos mosteiros medievais destaca nomes que acobertam toda uma relação de trabalho de diferentes agentes em diferentes etapas de trabalho. Não é muito diferente do que podemos encontrar numa ficha catalográfica atualmente; a diferença é que, atualmente, se não há o nome de uma pessoa física sendo atribuída ao trabalho — normalmente aqueles em que não mais de três pessoas atuam, como na ilustração ou na edição —, certamente encontramos nela um nome fantasia, mais precisamente, quando falamos de gráficas, por exemplo. Ali não está posto o nome dos operadores de máquina que atuaram naquelas impressões, mas do CNPJ de uma empresa que remete a um nome — ou nomes — que dificilmente corresponderão a todas essas pessoas.

A relação que temos com a autoria na contemporaneidade, na verdade, está mais ligada a alguns grupos daquela época:

O que mais parece salientar é que a ideia de autoria pessoal se encontra mais desenvolvida entre os teutões do Norte do que nas outras tribos teutônicas, onde o cantor da corte canta algumas das suas próprias canções e outras de outros poetas, sem acentuar a diferença e sem ninguém se interessar pela questão da autoria. É simplesmente a execução que os ouvintes aplaudem. Por outro lado, com os noruegueses, marca-se uma nítida distinção entre o poeta e o recitador. Não só se familiarizam com o conceito de autoria, mas chegam mesmo a insistir no seu valor e têm em grande apreço a originalidade da invenção. Aqui os nomes dos autores são perpetuados com as próprias obras: um fenômeno que não acontece em qualquer outra parte até o aparecimento do clérigo-autor e que, no Norte, talvez se ligue ao prestígio de que o poeta desfruta como guerreiro (Hauser, 1972, p. 229).

Nesse sentido, é só quando a atividade literária passa a instituir algum tipo de valor que a autoria passa a ser o foco. Entre quem faz o trabalho de inscrição e quem faz o trabalho de recitação, há uma série de processos que passam a exigir reconhecimento. A técnica entra como distinção, e uma distinção ligada a quem pode dominá-la.

Acontece que há quem não domine, ou não domine pelos meios institucionalizantes, e assim surge a figura dos menestrelis e suas sagas épicas que se tornam de grande apelo popular, pois são versões espetacularizadas e de formato flutuante, uma vez que cada menestrel “adéqua” o texto de acordo com a necessidade,

mas sempre buscando trazer as máximas, e outras técnicas que trazem divertimento ao público – página 54, desta dissertação.

Acontece que o espetáculo pode ser perigoso, pois sua necessidade de obedecer às mesmas formas para ser suficientemente amplo, pode decorrer em uma precarização do acesso à arte, o que, nos séculos e séculos que se passaram desde o século IX, hoje é visto e elaborado como algo a ser melhor gerido.

Não ironicamente, no cinema de horror a generalização exacerbada tem sido a grande questão da última década, com “O Segredo da Cabana” (2011), dirigido por Drill Goddard, configurando a obra que traz isso como centro do roteiro (escrito pelo diretor em conjunto com Joss Whedon). Nesse filme, somos introduzidos a uma narrativa usual de “um grupo de jovens sujeitos a libertinagens vão a uma cabana isolada” que logo se mostra como uma conspiração mundial de sacrifícios baseados em estereótipos do gênero de Horror para saciar os “deuses antigos” — que, basicamente, são os fãs transformados em monstros. Mais recentemente, Jordan Peele expande essa reflexão para a sociedade como um todo, através do filme de horror “Não! Não olhe!” (2022), que conta com elementos narrativos bastante interessantes para mobilizar o tema de uma sociedade apreendida pela necessidade da espetacularização da tragédia e de como isso gera dadas expectativas: como mostrar ou não o alienígena em um filme de invasão, por exemplo, e se isso é “bom” ou não narrativamente, em termos cinematográficos.

As insurgências populares de saída, não são tidas como “Literatura”, tanto à época quanto em nossa contemporaneidade. Mas então, o que poderíamos entender, a partir de Hauser (1972) e suas observações, como tal? Uma possível concepção de “Literatura”, de acordo com o que levantamos na página 69 desta dissertação, seria que ela é uma produção elitizada e “elevada”, que não pode ser afeita ao estudo das formas institucionalizadas pelos seus atores, e estes precisam ser reconhecidos, “diplomados”, para estarem autorizados a produzir “Literatura”. Essas produções podem ter aspectos mais sensuais e/ou provocativos, nunca explícitas ou explicitamente sexuais, desde que sua forma obedeça ao que é reconhecido:

O êxito da Igreja em reprimir o amor sexual, em todas as épocas, havia falhado por estreiteza de ideais; mas agora, que os limites dos grupos sociais e também o nível do valor moral se tornaram mais fluidos, a sensualidade reprimida explodiu com redobrada força e dominou os costumes, não só nos círculos da corte, mas, de certo modo, também nos do clero. Dificilmente se encontrará na história do Ocidente época em que, como na poesia cavalheiresca, a literatura se exprima com tal comprazimento na descrição da beleza de um corpo

despido, do vestir e despir, do banhar-se e lavar-se dos heróis, por raparigas e mulheres, de noites de casamento e cópula, de visitas e de convites para o leito; e isto, não obstante, na rígida moral da Idade Média ... Toda a época vive num estado de constante tensão erótica; basta mencionar o estranho costume – bem conhecido de todos nós pelos relatórios dos torneios – segundo o qual o herói usava o véu ou a camisa da amada junto à pele, com efeitos mágicos atribuídos a feitiço, para ter um quadro deste erotismo (Hauser, 1972, p. 298).

Neste excerto se apresenta esse teor escandalizante, mas gostaríamos de salientar que vemos isso em duas vertentes, uma envolvendo a sensualidade erótica, mas a outra em como isso tem a ver com um traço que foi apontado do gótico literário como apresentamos no tópico “2.2. Horror gótico”: há um nível de superstição, de heresia pagã, ainda que criada no seio cristão, nesse traço da época, algo que será atribuído como um elemento recorrente da “Idade das Trevas” como um discurso, e que sustenta parte da ominosidade do gótico.

É durante esse período, mais ou menos do século XI ao XIII, que o teor popular e sensual encontra novas formas de circular na sociedade. A experiência literária se modifica para a leitura de romances de amor, focados no público feminino – página 71, desta dissertação. Isso se dá, pois, transforma-se a forma de se acessar o texto poético, ele deixa cada vez mais de ser um texto oral de experiência coletiva em festividades, e passa a ser escrito nas técnicas inscricionais e individualizantes do objeto livro. Assim, acessar a poesia torna-se um momento ordinário parte do cotidiano.

Sobre os textos que surgem no século XII:

Esta leitura reclama uma técnica completamente diferente da apropriada à citação ou à leitura em voz alta. Exige e torna possível a realização de novos efeitos, de uma espécie até então completamente desconhecida. Um trabalho destinado a ser cantado ou recitado é composto de harmonia com o princípio da mera justaposição; é constituído por simples canções, episódios ou estrofes mais ou menos completas em si mesmas. A recitação pode ser interrompida em quase todos os pontos e, se alguns trechos são excluídos, o efeito do conjunto não fica seriamente prejudicado. A unidade de tal obra é realizada, não através da sua composição formal, mas através da unidade de atmosfera que prevalece no todo. É esta a estrutura da *Chanson de Roland* [“Canção de Roland”, em francês]. Por outro lado, Chrétien de Troyes, mediante retardamentos, digressões e surpresas, consegue efeitos emotivos especiais, que resultam, não das soluções de continuidade em próprias, mas das relações das várias partes entre si, da sua sequência e contraste. Agora o poeta do romance de amor e de aventura da corte adota este método, não só porque, como já foi observado, o seu público é mais difícil de contentar do que o público da *Chanson de Roland*, mas também porque compõe para leitores, e, por consequência, ambos podem e devem produzir efeitos que são impossíveis na recitação oral, cuja

duração é curta e pode ser, arbitrariamente, interrompida. Estes romances para a leitura, não só por serem as primeiras histórias de amor romântico da Europa Ocidental, as primeiras obras poéticas em que o amor é o tema absorvente, o lirismo é dominante e a sensibilidade do poeta é o único critério de qualidade, mas também porque são – para seguir uma bem conhecida concepção de crítica dramática – as primeiras *récit bien fait* [“história bem feita”, em francês] (Hauser, 1972, p. 308. Grifos do texto originário).

Isso também transforma o que é “Literatura” e o que não é. Dentro dessas balizas institucionais, adiciona-se que o “literário” é especialmente ficcional. Assim, a poesia deixa de ser um componente ritualístico de acesso ao sagrado na Igreja, ou uma das atividades festivas em que se narra grandes batalhas e admiráveis feitos a serem entoados por quem os “testemunhou”.

Essa nova forma de se conectar à “Literatura” também transforma a relação de seu consumidor com esse tipo de produto. Passa-se a existir, então, devidamente um “público literário” que, acompanhando às “modas estéticas” do que se apresenta em livros, constitui um repertório próprio para julgar o que é “bom” e o que não é – página 71, desta dissertação. Que logo se tornará uma ponta no “cabo de guerra” entre crítica especializada e autores góticos – página 105.

A partir dessa nova relação, a “Literatura” torna-se uma produção inscrita pelos menestréis que, por mais institucionalizados que tenham se tornado, ainda têm vistas ao “grande público”, assim, seu ofício é o de produzir uma “literatura popular” reconhecida pela sua autoria, pois agora ele é um escritor, de fato. A “literatura elevada”, no entanto, ganha uma nova contingência, ela fica encarregada dos antigos poetas de corte, que agora a ensina para os nobres, a partir de seu novo cargo como professores da corte – página 72, desta dissertação.

Essa nova distribuição de cargos reorganiza a estrutura social de produção cultural. O reavivamento urbano impõe à Igreja uma nova questão, com a circulação de moedas em instituições que não a sua, ser parte da Igreja é tanto garantia de melhores condições quanto estudar em escolas laicas e aprender o que é necessário para se tornar burguês. Assim, tendo os menestréis alçado a cargos de maior valor simbólico, escrevendo, propriamente, livros, e tendo sua autoria materializada e editada; tendo os poetas de corte se tornado professores dos nobres, assim ocupando um cargo de respeito e cheio de simbolismos na figura do mestre; e tendo a Igreja deixado de dar suporte ao ensino de pertencentes de classes mais baixas, como forma de reter a hegemonia do poder que agora era motivo de comércio, surge um novo ator literário que não pode ser

escritor, ou professor, e que sem apoio clerical para custeio e suporte de suas atividades, precisa vagar itinerariamente, aproveitando da lacuna deixada pelos menestrelis a fim de conseguir seu sustento.

Surgem os *vagantes* que irão recitar poemas em público para conseguir seu sustento. E esses atores, agora desamparados, tornam-se “livres” das convenções contingenciais do que é “Literatura”, portanto, podem usar de seu desamparo como forma de criticar aqueles que ocupam espaços que poderiam, até mesmo que *deveriam*, ser seus. Surge assim uma “paraliteratura” que, em termos de valor literário, é considerada disruptiva – página 72, desta dissertação. Supomos que é dessa forma irreverente que surge, em dada medida, uma parte do repertório de formas de escrita “apelativa” do qual, muitas vezes, vai se apropriar o Horror.

É na Alta Idade Média, com a estética propriamente gótica, que começam as demais características que vão dominar os artistas a ela contemporâneos, inspirar Horace Walpole, e se tornar o *zeitgeist* moderno. O olhar das produções se volta para os artistas refletindo sobre as técnicas, abraçando a “lacuna” entre o sagrado e o secular que agora se impõe no espírito por uma sensação de falta de pertencimento próprio. Sobre o caráter das produções artísticas desde o que se instituiu nesse último momento da Idade Média:

O caráter confessional da arte moderna, que pressupõe uma única experiência do artista, em primeira mão, tem tido que se defender, desde a época gótica, de um fardo de técnica que tende a tornar-se cada vez mais uma rotina impessoal. Porque, logo que a arte vença os últimos restos do primitivismo e alcance um estádio em que a mera manipulação dos meios de expressão já não é esforço, os perigos de se dispor de uma técnica adequada, servindo para todas as espécies de fins, começam a fazer-se sentir. Com o gótico começa o lirismo da arte moderna, mas começa também o seu culto à virtuosidade (Hauser, 1972, p. 328).

Virtuosidade essa construída em preceitos do cavalheirismo sobre a “nobreza de caráter”, um valor simbólico e hereditário que discursivamente irá desembocar sobre dada “coragem” virtuosa em detrimento de uma “covardia” serviçal. Material que Horace Walpole irá usar como forma de crítica ao “romance antigo” em seu “O Castelo de Otranto” (1764:1765), mas também o principal argumento para se usar o Horror como ferramenta, ao mesmo tempo em que esse será o contra-argumento em que se posicionará quem defende o ostracismo do gênero como produto de cultura marginal. E Hauser (1972) tem uma posição interessante quanto a isso:

O idealismo romântico e o heroísmo consciente e “sentimental” da cavalaria são idealismo e heroísmo em segunda mão e provêm originariamente da ambição e da deliberação sobre as quais essa nova nobreza estabeleceu e impôs as noções particulares de honra (Hauser, 1972, p. 282).

Mas é, também nessa época, que são cultivadas as genericidades a serem, também, incorporadas por Walpole (1764:1765), como forma de se posicionar ante ao “realismo afetado” do “romance moderno”, e as formas como a “natureza” surge nessas insurgências múltiplas irão reverberar nas formas literárias futuramente:

A natureza ainda não é em si de significado absoluto, mas já interessa o bastante para ser estudada e pintada por sua própria causa. Na literatura da classe média do último período medieval, – a fábula e a farsa, a novela em prosa e a história curta – um naturalismo absolutamente secular, saboroso e áspero, encontram já expressão no contraste mais patente com o idealismo dos romances de cavalaria e os sentimentos sublimados de uma lírica amorosa aristocrática. Aqui, pela primeira vez, encontramos personagens autênticas e como se fossem vivas – e a supremacia da aproximação psicológica em literatura começa a fazer-se sentir. Sem dúvida que é possível encontrar personagens finamente observadas, mesmo na primitiva literatura medieval – a *Divina Comédia* está cheia delas –, mas tanto na obra de Dante como na de Wolfram von Eschenbach, não é a individualidade psicológica das personagens que constitui o fundo, mas sim, pelo contrário, o seu significado simbólico; elas nas contêm em si próprias, o seu sentimento e a sua *raison d'être* [“razão de ser”, em francês]; refletem antes um significado que vai para além dos limites da sua existência individual. A principal diferença entre as descrições das personagens do último período medieval e o método do primeiro período, é que os escritores não encontram, por acaso, as peculiaridades dessas personagens, mas, procuram-nas, colecionam-nas, espiam-nas (Hauser, 1972, p. 348. Grifos do autor).

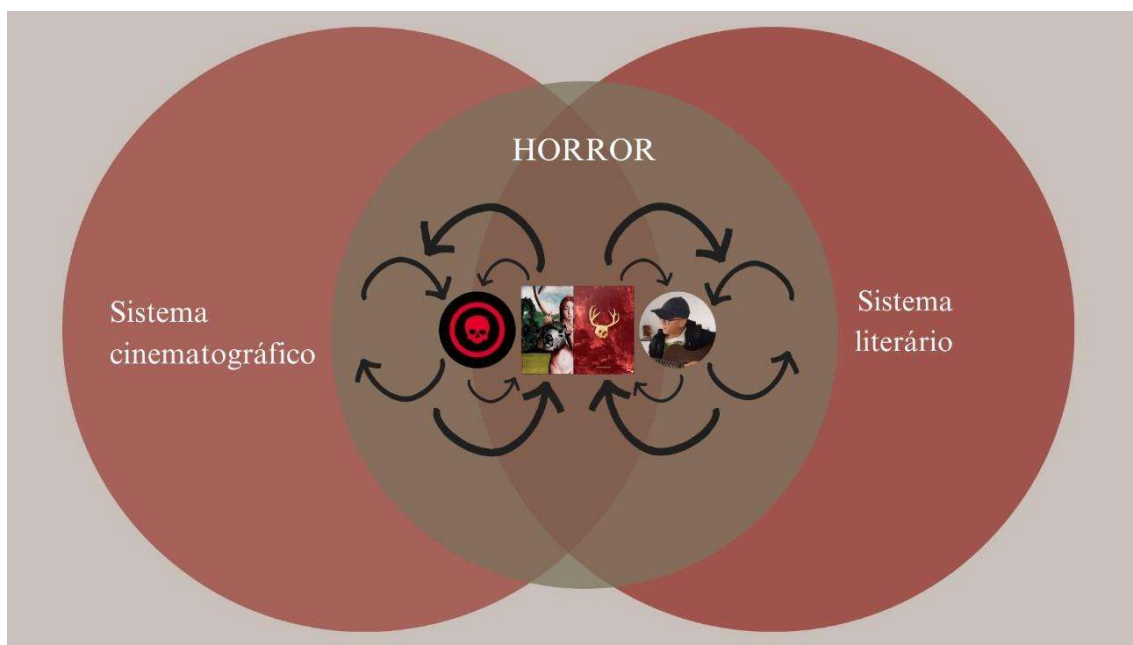
Esse é o combustível das vanguardas modernistas e das tentativas literárias de tentar elaborar a experiência frenética e fragmentada das novas lógicas de uma grande urbanização e do desenho de uma globalização. Não atoa que, passada a Idade Média, agora propriamente na Idade Moderna, ali no século XX, esse é o tempo da “virada” no gótico e no que começa a se desenhar como o Horror propriamente dito. É assim que começam a aparecer nas artes ameaças à integridade sugestiva de uma pretensa “individualidade” dos sujeitos que vêm no “outro”, no *monstro*, um reflexo repulsivo de seu “eu”.

É na confluência da cognicibilidade das técnicas e seu efeito tecnológico, que o mundo passa a ser visto como fraturado aos olhos de quem o habita. Habitantes esses que estão fraturados em si. Passa-se a ver no mundo, e na realidade, um material

ominoso que orbita em diferentes esferas e que põe em cheque o que está dado e o que deveria estar presente. Essa luta, assim, passa a ser fabulada no Horror, de acordo com nossa hipótese. E é através do Horror como lente, que é formada em fabulações literárias e cinematográficas, que está “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e mais, é também onde está sua casa editorial, a Darkside® Books.

Nas análises morfológicas a seguir, todos esses dados colhidos estarão presentes, atuando como balizas do que entendemos deste espaço ominoso em que entramos, essa Área-X enorme e labiríntica. A Torre, a HQ em foco, será nosso “fio de Ariadne”, pois estamos constantemente sob a luz de um Farol, a editora, que parece ofuscar nossa visão. Abaixo, a Figura 18, em que sintetizamos o *topos* de nossa análise:

FIGURA 18 – A TOPOGRAFIA DA TORRE “SILVESTRE” (2019)



Fonte: Elaboração própria.

3. Morfologia dos ermos

O próximo passo de nossa análise, após uma investigação dos elementos verificáveis em sua superfície — uma análise topográfica —, foi o de focar na composição desse terreno: qual seu tipo de solo, como ele possibilita a presença do bioma presente, o que nele permanece do seu bioma anterior e como ele foi transformado. Assim, precisamos nos valer de uma metodologia para entender as condições verificáveis que fizeram ser possível a insurgência desta Torre.

Verifica-se neste capítulo, portanto, três frentes de análise: i) como entender esta Área-X pelo o que a cerca, as outras regiões que não compartilham de todas suas características, o regime climático a que está submetida e os seres que a acessam, uma análise sistêmica; ii) como entender a Área-X a partir de seu todo, delimitando suas características como um campo, com suas idiossincrasias, principalmente no que nos leva a Torre; e sua conexão com algo que vamos trabalhar como Farol – a editora –; e iii) como entender a Torre como resultado e uma das condições para que a Área-X seja o que é, portanto, a Torre como um *mídiun*.

A metodologia adotada, discursivo-midiológica, atua em um duplo eixo de análise. Apontando para um conjunto de ideários que indicam as formas com que se dão as possibilidades de materialização e circulação de dados sentidos, está a análise diacrônica que, por sua vez, busca, nos desenvolvimentos históricos, compreender como essas relações estão dadas — uma análise voltada à OM¹⁹². No outro eixo, propõe-se olhar para as materializações e os valores modalizados pelos dispositivos que encarnam esses conjuntos de ideários, uma análise sincrônica, que de modo algum as põe como independentes do processo de historização do qual elas são tributárias, ou seja, entendemos que o processo histórico atravessa sua sincronicidade — uma análise voltada à MO:

Uma vez admitido o aspecto histórico dentro de um enfoque funcional, devem ser realizadas várias inferências. Em primeiro lugar, deve admitir-se que tendo a sincronia como a diacronia são históricas, enquanto que a identificação exclusiva dessa última com a história é insustentável. Consequentemente, a sincronia não pode nem deve se identificar com a estática¹⁹³, considerando que, em um dado momento, funcionam no eixo mais de um complexo diacrônico. Portanto, por um

¹⁹² Os termos aqui retomados, OM e MO, foram apresentados na página 35 desta dissertação.

¹⁹³ Aqui o autor se refere ao funcionalismo moderno quanto estático, advindo de percepções da Escola de Genebra sobre o funcionalismo, que influenciou os estudos linguísticos e literários. Em oposição, ele apresenta o funcionalismo moderno como dinâmico, uma perspectiva advinda da visão dos formalistas russos e dos estruturalistas tchecos sobre o funcionalismo (Even-Zohar, 2013a, p. 2).

lado, um sistema sincrônico compõe-se de sincronia e diacronia; por outro, cada uma delas separadas também é obviamente, um sistema. Em segundo lugar, se as ideias de estruturação e sistematicidade já não necessitam ser identificadas com a homogeneidade, um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura homogênea e aberta. Raramente é, portanto, um monossistema, mas que se trata necessariamente de um polissistema: um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (Even-Zohar, 2013a, p. 3).

Dentro dos estudos voltados à semiologia dos objetos, nosso aporte teórico se conecta aos desenvolvimentos de Itamar Even-Zohar para pensar como essa interrelação, na verdade, se dá dentro de um *polissistema de cultura* (Even-Zohar, 2013a), mas localizamos nossa empreitada dentro dos estudos sobre o sistema literário¹⁹⁴, haja vista nosso foco no discurso literário.

Assim, cabe a nós esclarecer duas coisas importantes sobre o caráter sistêmico dessa análise: i) ao entendermos nossa análise como polissistêmica, estamos levando em conta as práticas que não são necessariamente literárias, mas que, inadvertidamente, estão historicamente postas no conjunto de materializações que se convencionou denominar de “literárias” (Even-Zohar, 2013a, p. 3-4); ii) entendendo que os objetos editoriais abordados em nossa análise são parte de uma ideia de literatura (Even-Zohar, 2013a, p. 4), ao apontarmos que sua circulação é *paraliterária*, não estamos de forma alguma diminuindo seu mérito, mas apontando que, dentro do sistema literário, esse é o que hipotetizamos ser seu pertencimento.

A HQ ser tida como paraliterária decorre do seu valor atribuído ser dado como algo além de marginal, paralelo, enfatizado assim através das práticas que envolvem sua circulação. Nossa hipótese, a partir deste capítulo, é que a HQ não é vista como um “livro” pela editora, mas como um de seus outros produtos relacionados aos seus livros publicados. Propomos, portanto, uma forma de olhar para os *topos* das materializações literárias, nos atendo em como essas instâncias funcionam na constituição de sentidos veiculados pelos objetos em sua vida pública.

Como mostraremos nos tópicos e capítulos que se seguem, não se trata de tentarmos dar outros nomes para o que Even-Zohar (2013a) apresenta como *canônico* e *não-canônico* — modelos ou textos aceitos e rechaçados pelo sistema, respectivamente. De saída, HQs não são centrais ao sistema literário, muito menos o Horror é um gênero

¹⁹⁴ Apresentado na página 29 desta dissertação.

valorizado. O que buscamos mostrar é que, polissistemicamente, entra um terceiro fator nessa jogada que é a topicalização desse tipo de objeto.

Quando não falamos de “livro”, seja ele o códice ou o eletrônico, trabalhamos com um tipo de objeto editorial que independe de ser reconhecido ou não como canônico, porque a forma como ele circula o relega ao estado de uma “coisa” — que pode ser interessante ou não, que pode conter uma narrativa ou não, que pode ser valorizado ou não (e por “valor” tratamos tanto do valor de mercado quanto do valor simbólico) — C.f. Bourdieu, 2018.

3.1. O(s) sistema(s) literário(s) “silvestre(s)”

Even-Zohar (2013b) apresenta o sistema literário como uma “rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (‘eventos’/‘fenômenos’)” (p. 22). Dentro de sua proposta em, “O ‘sistema literário’” (2013b), Even-Zohar propõe o sistema de literatura como possível através do compartilhamento comum de um *repertório* entre *consumidores* e *produtores*, advindo de uma *instituição* que torna viável a valoração de um *produto* que encarnará esse repertório, o qual, no fim, será distribuído através de um *mercado*:

este quadro requer que não existam *a priori* hierarquias da importância relativa dos supostos fatores. Basta reconhecer que são as interdependências entre estes fatores o que os permite funcionar. Assim, um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o “produto” ser gerado (o “texto”, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por uma INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido. Na descrição dos fatores enumerados, não se pode dizer de nenhum deles que funcione separado, e a classe de relações que podem ser detectadas cruza todos os possíveis eixos do esquema (Even-Zohar, 2013b, p. 30. Grifos do texto originário).

A proposta do autor para sistema literário, como forma de entender o que constituiria uma noção de literatura, está bastante ligada à noção de *campo* de Pierre Bourdieu (2018)¹⁹⁶, tendo em vista o que Even-Zohar (2013b) afirma:

a literatura como agregado de atividades, que em termos de relações sistêmicas se comporta como um todo, ainda que cada atividade separada dentre elas (ou qualquer parte delas) possa participar ao mesmo tempo de algum outro todo, sendo regida nele por leis diferentes e estando correlacionada com diferentes fatores (Even-Zohar, 2013b, p. 26).

¹⁹⁶ Foco de nosso próximo tópico, mas que já foi citada na página 54, por meio de nota de rodapé.

Ainda que essa relação entre sistema literário e a noção de campo não tenha sido feita pelo autor em sua proposta, ele aponta essa origem em uma observação que faz das propostas de Boris Ejxenbaum para com o sistema literário (Even-Zohar, 2013b, p. 24). De todo modo, é verificável que o que Even-Zohar apresenta não é muito diferente, tendo em vista que seu foco sistêmico é na materialização do repertório e a sua circulação materializada pelos pontos de seu sistema, como pequenas regiões autônomas e interdependentes, campos necessários para a transmissão de valores culturais, por assim dizer, e que tendem para aquilo que é considerado de valor.

Sobre o repertório, Even-Zohar (2013b) o apresenta como um conjunto de regras e unidades que precisam ser acessados para se entender e produzir os textos que circulam manifestando, por exemplo, a literatura (p. 38).

Nos desenvolvimentos discursivo-midiológicos de nossas pesquisas, o repertório seria equivalente ao que temos entendido como o *código linguageiro* (Charaudeau; Maingueneau, 2004): “o uso da língua implicado pela obra [que] se mostra como a maneira *necessária* de enunciar, pois é a única conforme o universo que ela instaura” (p. 98), e também com a noção de *cena genérica* (Maingueneau, 2008b): “A cena genérica, por sua vez, tem a ver com uma mobilização de dadas convenções que preveem um certo tipo de interação” (Messias, 2023, p. 35). Ou seja, através de um “modelo” de codificação, é possível ensinar dado tipo de circulação, administrando as expectativas quanto ao que se apresenta, no caso, como texto.

Invariavelmente, em termos discursivos, o repertório de Even-Zohar (2013b) não foge à dimensão pela qual é possível que o que ele chama de “consumidor” possa depreender os sentidos veiculados por um dado produto; uma dimensão localizadora de posicionamentos dentro do interdiscurso a partir de uma “imagem” do que se apresenta ao consumidor, o seu *ethos mostrado* (Maingueneau, 2008a)¹⁹⁷ em contraparte a um *ethos dito* (Maingueneau, 2008a), aquilo que o produtor ensaja inscrever do repertório. Essa *cenografia* (Maingueneau, 2008b) é onde o analista pode localizar esse tipo de informação, pois é o que constitui a noção de um “objeto” na pesquisa.

Em “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, uma forma de visualizar isso seria na dicotomia Prefácio e HQ (Figura 18) em que estão presentes no texto de Felipe Castilho (2019), tanto uma ideia do que se apresenta na HQ quanto nas associações que ele fez

¹⁹⁶ Desenvolveremos isso mais adiante, página 218 desta qualificação. Por enquanto, basta entender que o *ethos mostrado* é a instância em que a “imagem de si” (*ethos*) de uma coisa, ou uma pessoa, pode ser verificada em comparação ao que ela “diz de si”, seu *ethos dito*.

ao ler a narrativa, assim, para este exemplo, o então ethos dito seria o que ele aponta dessa obra:

Silvestre é uma história em quadros, é um livro de micronarrativas conectadas e ilustradas, mas o mais importante: *Silvestre* é tudo isso ao mesmo tempo – da mesma maneira que possamos estar tanto em um bosque quanto em um trem lotado. É uma grande história, sorrateira, silenciosa... e ao mesmo tempo ensurdecadora com toda a vida e morte que a permeiam” (Castilho, 2019, [n.p.]. Grifos do autor).

Enquanto o ethos mostrado seria o que depreendemos da HQ, que corrobora ou não isso que Castilho (2019) aponta, por exemplo. A cenografia seria a HQ em um todo:

FIGURA 19 – ELEMENTOS DA HQ



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

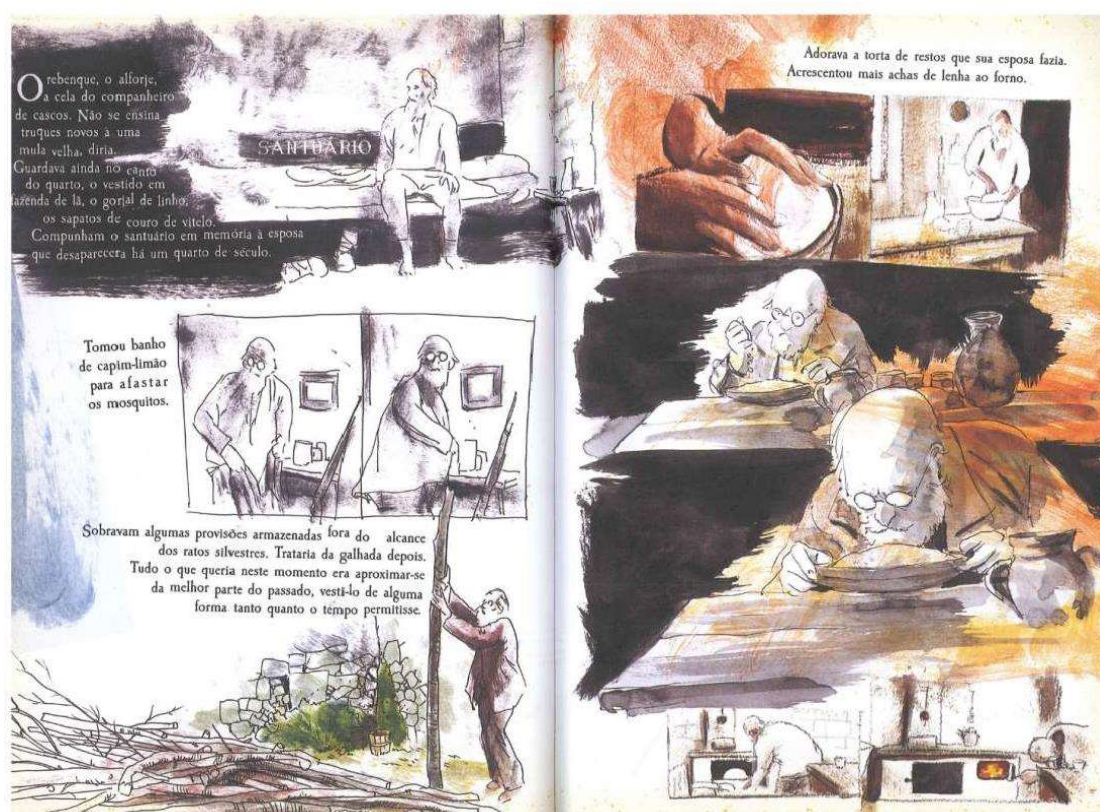
Quando Even-Zohar (2013b) apresenta o conceito de repertório, ele está pensando naquilo que reiteradamente está presente como elemento constituinte de textos literários, as possibilidades de escrita de um texto literário, as formas com que uma narrativa pode ser organizada, o registro comumente visto nesses textos, quais os textos que se tornaram referência. Todos esses são elementos que, em alguma medida, são reconhecíveis, pois condicionam o modo com que serão lidos outros textos, um modo que é diferente do de uma leitura de textos não-literários — ou que não são reconhecidos como literários, o que os associariam a outros sistemas.

As noções de código linguageiro e cena genérica, que compõem o repertório, pela nossa visada, apontam para a atuação do produtor, ou seja, indicariam o que ele pode ter mobilizado para materializar o produto. Porém, como mostraremos, o código

linguageiro não está necessariamente apenas localizado na parte que constitui as “expectativas” de um texto — como a cena englobante —, ele está em todo o modo como esse produto enseja sua circulação pública. Ele incorpora, em um nível fundamental, os processos de significação que constituem o *ethos efetivo* (Maingueneau, 2008)¹⁹⁷ que ele produz.

Voltando ao exemplo de “Silvestre” (2019), isso poderia ser acessado pela composição da HQ. Da parte do código languageiro, como se trata de uma HQ, seu texto está condicionado ao jogo linguagem alfabética e linguagem visual, essa última que se estende desde a disposição da primeira até o que está desenhado, produzindo o efeito de um texto que flerta com ideias do que pode ser tanto literário quanto cinematográfico, mas, estando em formato de códice, se afeiçoando muito mais com um ideário do que é literário:

FIGURA 20 – OS TEXTOS NA HQ



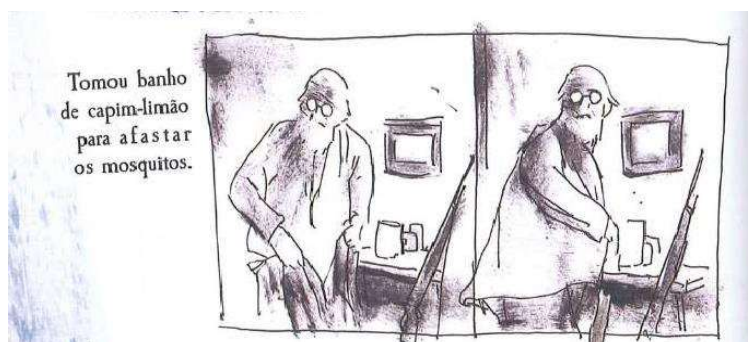
Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

A cena genérica, por sua vez, conduz a um ensaio dos ritos necessários para o acesso a esse texto, ela apresenta uma perspectiva de como se relacionar com a

¹⁹⁷ Desenvolvemos isso melhor nas páginas 218 desta qualificação.

cenografia presente, por exemplo, a expectativa do que se esperar de uma HQ — a presença ou ausência de requadros (as “molduras” das “cenas” [vinhetas]), como na Figura 21, a seguir. No caso, os requadros da HQ estudada parecem ser feitos à lápis, e as vinhetas mostram um Caçador colocando as calças em frente à mesa em que estão uma caneca e seu rifle de caça:

FIGURA 21 – EXEMPLO DE REQUADRO E VINHETA

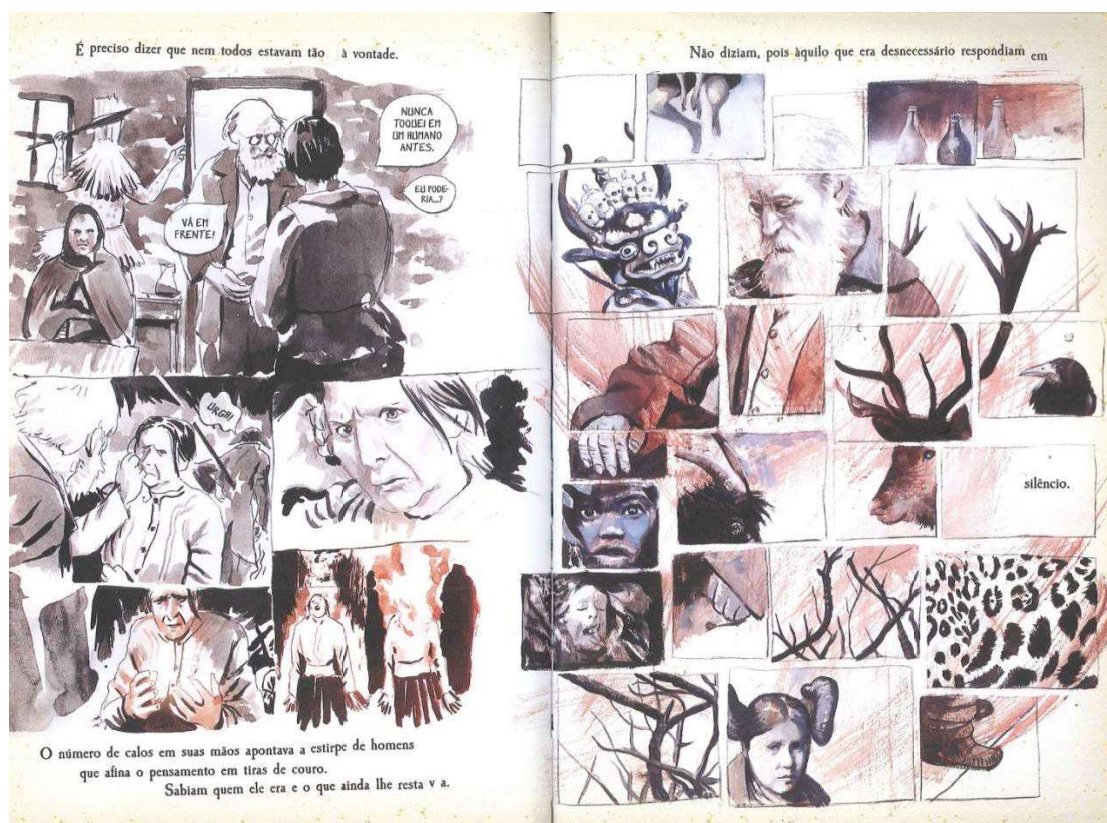


Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

A presença ou ausência de calhas/sarjetas (os “espaços” entre as vinhetas), os formatos dos balões de fala, o formato dos recordatários e o que se apresenta neles (tratam-se dos “balões de fala” desconectados das personagens, que não apontam para a fala de alguma personagem; são normalmente retangulares e situados na parte superior, eles adicionam informações ao que está acontecendo nas vinhetas, apresentam um contexto). No caso de “Silvestre” (2019), os recordatários não possuem delimitação, eles aparecem por todo o texto —, elementos esses que podem ser vistos na Figura 22, a seguir —, e atuam como a fala do narrador.

É possível ver que, na página à direita, o uso de calhas foi utilizado para criar um mosaico com a cena do Caçador se servindo e sendo observado pelos espíritos; enquanto na página à esquerda estão alguns balões de fala mostrando o diálogo entre o Caçador e os espíritos; em volta dessas cenas, temos os recordatários, que parecem flutuar, quando não, “se desmanchar” para ditar um ritmo de leitura, como no caso da página à direita em que a conclusão de “Não diziam, pois aquilo que era desnecessário respondiam em” aparece em meio às vinhetas do mosaico, em uma vinheta própria entre a cabeça do cervo, o corvo e a pele da onça, onde está escrito “silêncio.”:

FIGURA 22 – AS CALHAS, OS BALÕES DE FALA E OS RECORDATÁRIOS



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

Também fazem parte desses elementos constituintes das HQs as onomatopeias representando os sons das ações mais expressivas, as linhas cinéticas indicando a forma como são feitas as movimentações, as metáforas visuais (uma lâmpada acendendo quando uma personagem tem uma ideia, as estrelas indicando atordoamento da personagem em foco, nuvens carregadas indicando enfado *etc.*), o emprego de estereótipos visuais (baseados no contexto sócio-histórico específico) e uma brincadeira com a metalinguagem das HQs, como a subversão de todos esses elementos aqui enumerados.

No caso da Figura 23, a seguir, isso se traduz nas linhas representando a Cuca estralando as costas de Cluricaun, assim como quando ela levanta o saco e o joga nas costas, movimento esse que, no caso, também vem acompanhado de uma onomatopeia “vupt”; além disso, na página à direita também temos duas onomatopeias usadas de maneiras diferentes, a primeira, “clique”, surge em uma espécie de recordatário, em uma vinheta que a aparta da Cuca e do Cluricaun comentando sobre mais bebida estar chegando, para no fim da página esse “clique”, também, aparecer em meio à mancha vermelha que surge com o primeiro “pow”, o qual, em um primeiro momento, está em

tipos na cor branca, em um momento de susto dos dois espíritos, mas que quando aparece novamente, sua cor muda para preto, junto do semblante de horror de Cluricaun, que parece estar sendo iluminado pelo disparo:

FIGURA 23 – ONOMATOPEIAS E LINHAS CINÉTICAS



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

Voltando ao sistema literário. Atuando como produtor, entende-se que esse corpo, formado por indivíduos em posição de ator-agente¹⁹⁸: “está vinculado a um discurso de poder moldado segundo certo repertório aceitável e legitimado” (Even-Zohar, 2013b, p. 32).

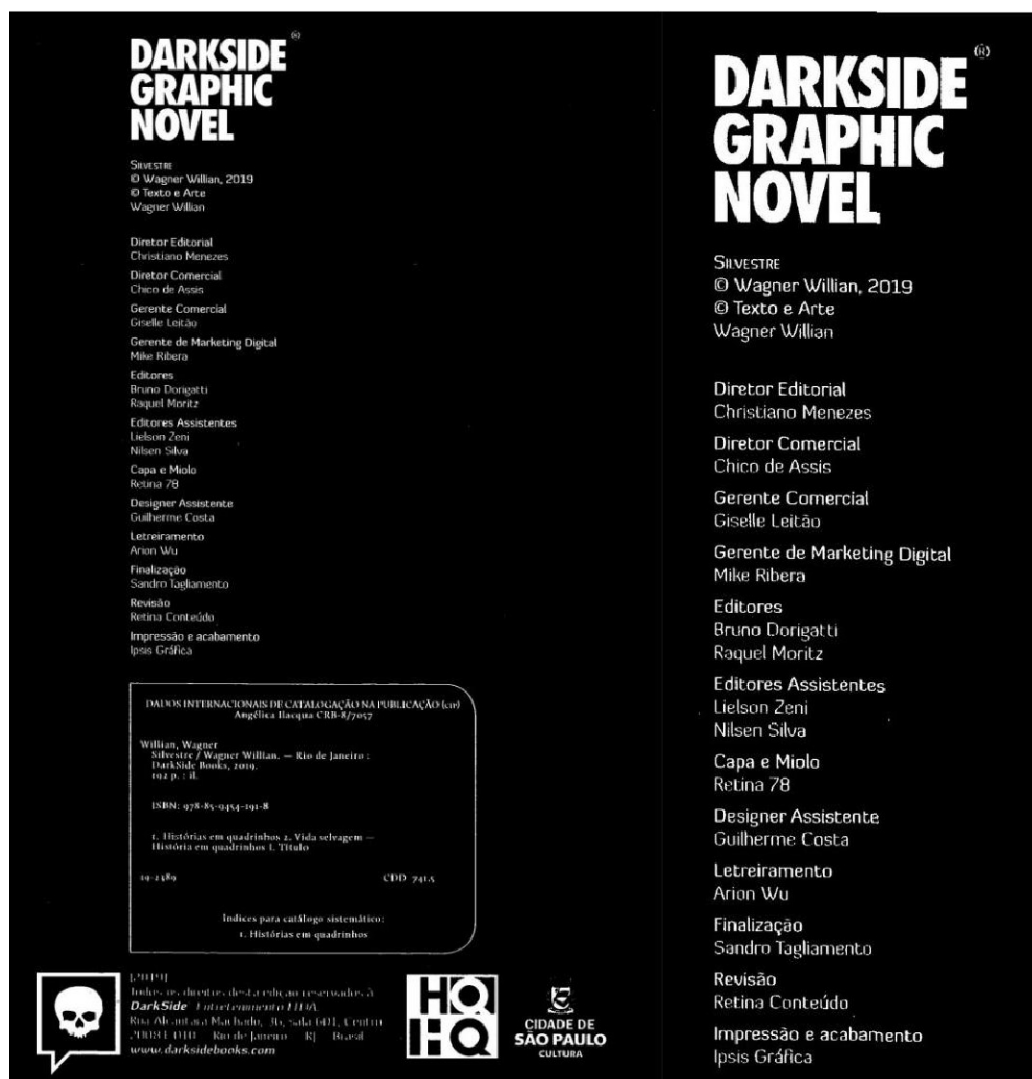
Assim, para além do autor de um texto, pensamos nos outros atores que estão envolvidos nos processos editoriais que farão esse texto ter uma vida pública. O que seria de um livro sem seu projeto gráfico? O texto não “nasce pronto”, ele passa por processos de revisão (pelo menos três), há ainda os diagramadores, tradutores, editores,

¹⁹⁸ Voltaremos a esses conceitos no tópico seguinte, quando abordarmos Bourdieu (2018) mais a fundo. Os atores, como apresentamos brevemente no capítulo anterior, seriam os indivíduos que executam tarefas no campo tendo em visto o que demandam os agentes de tal campo. Mas a instância produtor de Even-Zohar (2013b), quando olhamos para os aspectos de inscrição de um objeto editorial (como é o caso), seria formada por um corpo misto de atores e agentes inscrevendo esse objeto, por isso o hífen.

os impressores, todos envolvidos em criar um objeto editorial que seja aceito para ter sua circulação garantida a partir de um planejamento editorial.

Em “Silvestre” (2019), por exemplo, pode-se verificar através de sua ficha catalográfica (Figura 24):

FIGURA 24 – A FICHA CATALOGRÁFICA



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

Estão presentes nessa ficha catalográfica os seguintes atores: como diretor editorial, é creditado Christiano Menezes; como diretor comercial, Chico de Assis; como gerente comercial, Giselle Leitão; como gerente de *marketing* digital, Mike Ribera; como editores, Bruno Dorigatti e Raquel Motritz; como editores assistentes, Lielson Zeni e Nilsen Silva; a capa e o miolo receberam tratamento da empresa Retina 78; como *designer* assistente, Guilherme Costa; como responsável pelo letreiramento, Arion Wu; como responsável pela finalização, Sandro Tagliamento; a revisão foi feita

pela empresa Retina Conteúdo; enquanto a impressão e o acabamento foram feitos pela Ípsis Gráfica.

Por outro lado, o que concerne ao conceito do consumidor, em nossa visada teórica, seria relativo à *transmissão* (Debray, 2000): “Como o excesso de originalidade prejudica a recepção, importa saber utilizar os signos inúteis ou já conhecidos do meio circundante para que a transmissão seja compreensível” (p. 27). Como aquele quem tem a “voz última” sobre um produto, acreditamos que, nos termos desta pesquisa, este seria o melhor lugar para apresentá-lo. Nesse sentido, o ethos mostrado seria o reconhecimento desses elementos pelo consumidor que, por sua vez, escreveria textos não-literários¹⁹⁹ sobre esse produto, tendo em vista o repertório mobilizado — como é o caso do prefácio de Felipe Castilho para “Silvestre” (2019)²⁰⁰:

Embora os interlocutores (emissor ou receptor) em uma situação específica de intercâmbio (comunicação) não necessitem obrigatoriamente um grau absoluto idêntico de familiaridade com um repertório específico, sem um mínimo de conhecimento compartilhado não haverá virtualmente intercâmbio. “Pré-conhecimento” e “acordo” são, pois, as noções chave do conceito de repertório (Even-Zohar, 2013b, p. 37).

A pluralidade de concepções dos meios pelos quais o consumidor pode participar do sistema literário advém de Even-Zohar (2013b) ao apontar que:

Quanto daqueles que iriam conhecer um célebre escritor ou escritora realmente leram sua obra? Ou quantos o terão lido de tal modo que lhes permita ao menos uma discussão semi-profissional em certo modo sobre a obra? Os consumidores de literatura (como os de música, teatro, balé e muitas outras atividades sócio-culturais institucionalizadas) consomem frequentemente a função sócio-cultural dos atos envolvidos na atividade em questão (que às vezes assume abertamente a forma de “acontecimento” [“happening”])²⁰¹, mais do que o que é concebido como “o produto” (p. 34)

Ordenando essas relações, instituindo o que é somado repertório e sendo atualizada pelas novas adições a ele, temos o conceito de instituição:

¹⁹⁹ Ou colocaria apreciações quanto a esse texto literário dentro das ficcionalidades de seu próprio texto literário.

²⁰⁰ Mas também pode ser o que os leitores, os “consumidores” (para nos apropriarmos de um termo mercadológico), escrevem sobre essa HQ, por exemplo, nos comentários da página do produto na página da editora ou na loja da Amazon, por exemplo. Traremos isso no capítulo 4 desta dissertação.

²⁰¹ A ABNT orienta que palavras não lexicalizadas sejam grafadas usando itálico, porém, nesse caso há colchetes envolvendo o termo já aspeado, justamente para destacar a palavra. Para evitar mais poluição visual, optamos por não seguir a norma.

Em termos específicos, a instituição inclui pelo menos parte dos produtores, “críticos” (em qualquer formato), casas editoriais, periódicos, clubes, grupos de escritores, corporações do governo (como gabinetes ministeriais e academias), instituições educativas (escolas de qualquer nível, incluindo as universidades), os meios de comunicações de massa em todas as suas facetas etc. Naturalmente, esta enorme variedade não produz um corpo homogêneo, capaz por assim dizer, de atuar harmonicamente e com êxito para impor suas preferências. Dentro da instituição existem lutas pelo domínio, de modo que em cada ocasião um ou outro grupo consegue ocupar o centro da instituição, tornando-se o grupo dominante. Contudo, pela variedade do sistema literário, diferentes instituições podem operar ao mesmo tempo em diferentes seções do sistema. Por exemplo, enquanto certo grupo de inovadores pode ter ocupado o centro da instituição literária, escolas, igrejas e outras corporações e atividades sócio-culturais organizadas podem obedecer ainda a certas normas que tal grupo já não aceita mais (Even-Zohar, 2013b, p. 35).

A instituição, dentro do que estamos propondo, também seria mais do que os diferentes lugares que atribuem valor a um produto, no sentido que, por existir um repertório, também entendemos sua existência como um dos fatores que constituem esse conceito mais abrangente que se encarna e está nos meandros do funcionamento dos outros agentes do sistema e seus atores:

O que “faz reputações” não é como acreditam ingenuamente os Rastignacs da província, tal pessoa influente, tal instituição, revista, semanário, academia, cenáculo, marchante, editor, nem mesmo o conjunto dos que às vezes são chamados “personalidades do mundo das artes ou das letras”, é o campo de produção como sistema de relações objetivas entre os seus agentes ou as suas instituições e como lugar de lutas pelo monopólio do poder de consagração onde se engendra continuamente o valor das obras e a crença nesse valor²⁰² (Even-Zohar, 2013b, p. 36).

O repertório, inadvertidamente, está implícito nessas relações do campo. Assim, nos desenvolvimentos discursivos, propomos que a instituição e, novamente, sua “porção” de repertório seriam a noção de *cena englobante* (Maingueneau, 2008b): um conjunto institucionalizante de um objeto a discursos constituintes. Por exemplo, as características canonizadas de um repertório, as quais permitem não apenas reconhecer um gênero textual (sua cena genérica), como faz com que “automaticamente” o relacionemos a um texto literário (discurso literário) ou a um texto de candidatura (discurso político) — por vezes essas definições de constitucionalidade se amalgamam,

²⁰² É referenciado nessa parte Bourdieu (1977): “*La production de la croyance*” [“A produção da crença”, em francês].

afinal, tratamos de polissistemas de cultura, então um filósofo poderia se apropriar de passagens literárias em seu discurso, ou ter seu próprio texto tomado como literário.

Como exemplo, retomamos “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau, em que não há necessariamente um cunho literário imanente em seu texto, mas ele ser um poeta faz com que seu texto possa ser entendido como poético²⁰³; de outro modo, também poderia ser a associação que Felipe Castilho (2019) faz entre as vinhetas finais de “Silvestre” (2019) e os filmes de Lars Von Trier e Darren Aronofsky:

E aí chega a música profana e o estardalhaço em notas de loucura que me remeteram a Darren Aronofsky e Lars Von Trier em seus melhores momentos, para não citar os bons e Velhos Deuses do cinema do Velho Mundo, todos dançando ao redor de uma fogueira dentro de um casebre apertado demais para tantas almas (Castilho, 2019, [n.p.]. *In*: Willian, 2019, [n.p.]).

A cena englobante de “Silvestre” (2019), deste modo, seria o denominador comum entre o discurso constituinte literário e os elementos apontados por Felipe Castilho (2019), reforçados pelo repertório que a Darkside® Books oferece como característica de sua identidade comercial: “Silvestre” (2019) é parte do “conglomerado” do Horror — da cena englobante do Horror, tanto parte de um sistema cinematográfico quanto literário, um artefato, uma “coisa”, uma HQ.

Assim, o foco desta análise, neste tópico, tem como centro o produto. Even-Zohar (2013b) aponta que esse conceito consiste de algo não tão óbvio quanto parece: “a verdadeira mercadoria se encontra em uma esfera sociocultural e psicológica completamente diferente: a produção política e também interpessoal de imagens, estados de ânimo e opções de ação” (Even-Zohar, 2013b, p. 32).

O produto, nesse caso, entendemos como equivalente da *cenografia* (Maingueneau, 2008b): “é na cenografia que a materialização acontece, atualizando o conjunto constituinte que é interpelado pela cena englobante e reorganizando os tipos de inscrição que a cena genérica prevê” (Messias, 2023, p. 36). É a partir dele que podemos acessar, como apresentado, o que o consumidor depreende de suas materialidades (ethos mostrado), mas, também, o que esse produto busca encenar de si (ethos dito), o que constitui as tensões por cima dos significados sendo veiculados por esse texto, daí o nome dessa instância ser *ethos discursivo* (Maingueneau, 2008), porque ele é o ponto material de filiação que o conecta a este ou aquele posicionamento no

²⁰³ Noção tributária do Formalismo Russo, ela diz respeito à forma como a linguagem representativa literária possui, através de articulações de estruturas gramaticais, uma capacidade poética que atribui dado lirismo às enunciações.

interdiscurso, ele é o que media essa produção de sentidos — e por isso, o terceiro tópico deste capítulo será sobre ele.

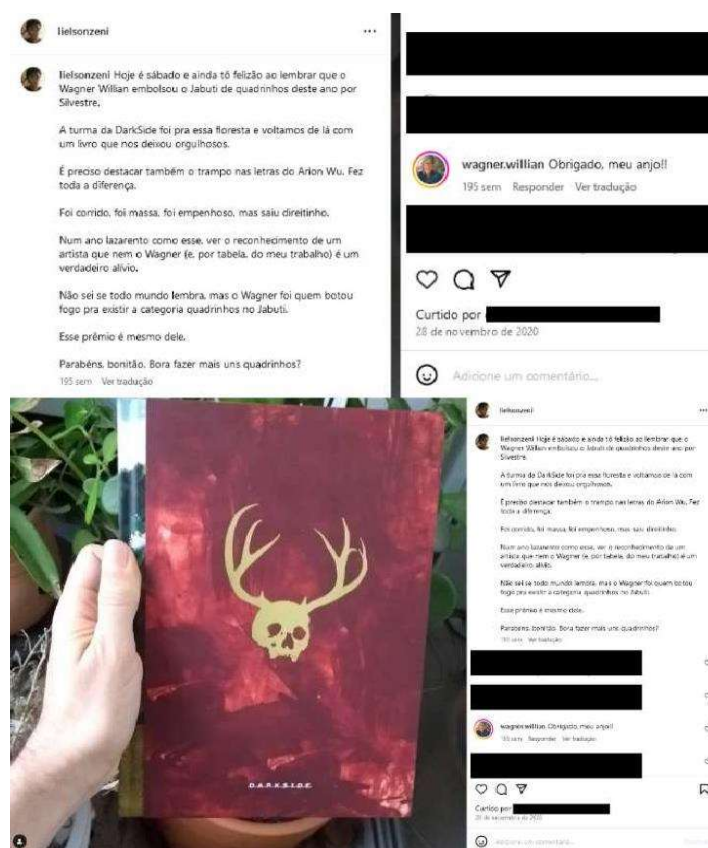
Mas esses sentidos, essas encenações, buscam uma circulação, uma transmissão, e isso é dado, como aponta Even-Zohar (2013b), pelo *mercado*: “O ‘mercado’ é o conjunto de fatores envolvidos no comércio de produtos literários e na promoção de tipos de consumo” (Even-Zohar, 2013b, p. 36).

Assim, entendemos que o mercado é o conjunto de modalidades de comércio que atribuem a um objeto literário um capital, também é o conjunto que simbolicamente o constitui de um valor, a partir dos modos como esses produtos são tratados na relação comerciantes e clientes. Desse modo, o mercado tem que ser olhado a partir de sua parte material, inescapavelmente, mas os sentidos dessas materialidades também são de importância fundamental para como essas materialidades são atribuídas a uma quantidade de valor monetário e capital simbólico.

Para nossa abordagem, isso significa que teríamos que nos aprofundar nos aspectos sincrônicos, encontrados, primeiramente, na instância do ethos dito, para então supormos o conjunto material no qual o ethos de nosso objeto de análise é efetivado, suas outras dimensões de significação. Mas, vamos além nesta dissertação, pois nossa metodologia aborda outras dimensões dessa rede de valoração literária, buscamos analisar as outras “linhas” que formam nosso “nó” analisado.

Em se tratando da Darkside® Books e dos elementos disponíveis por ela, isso significaria olhar, não apenas para a presença dos elementos de seus produtos em formato de códice (capa dura, fitilho, tintura de corte *etc*), mas olhar, também, para a página de venda da HQ, em que parte do *site* a HQ está exposta como parte do catálogo, o texto de apresentação do produto, os paratextos internos da HQ, as sessões de comentários, os editais ao qual ela concorreu, como seu autor se refere a ela e como ele a apresenta em seu portfólio, e o rumor público suscitado na profusão de imagens e textos sobre a HQ, por exemplo, a postagem no Instagram de Lielson Zeni comemorando o Prêmio Jabuti desta HQ:

FIGURA 25 – LIELSON ZENI COMEMORANDO O JABUTI DE “SILVESTRE” (2019)



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela do *post* de Lielson Zeni em seu Instagram.
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIIxotMHE-d/>. Acesso em: 27/08/2024.

Lielson Zeni escreve na descrição:

Hoje é sábado e ainda tô felizão ao lembrar que o Wagner Willian embolsou o Jabuti de quadrinhos deste ano por Silvestre. A turma da DarkSide foi pra essa floresta e voltamos de lá com um livro que nos deixou orgulhosos. É preciso destacar também o trampo nas letras do Arion Wu. Fez toda a diferença. Foi corrido, foi massa, foi empenhoso, mas saiu direitinho. Num ano lazareno como esse, ver o reconhecimento de um artista que nem o Wagner (e, por tabela, do meu trabalho) é um verdadeiro alívio. Não sei se todo mundo lembra, mas o Wagner foi quem botou fogo pra existir a categoria quadrinhos no Jabuti. Esse prêmio é mesmo dele. Parabéns, bonitão. Bora fazer mais uns quadrinhos? (Zeni, 2020, [n.p.]).

Ao que Wagner William responde: “Obrigado, meu anjo!!” (Willian, 2020, [n.p.]).

Mas esses mesmo elementos estão produzindo sentidos em outras instâncias desse sistema literário como o estamos apresentando. E isso não configura uma inconsistência de nossa análise, pelo contrário, evidencia como há uma horizontalidade entre esses pontos da rede que conectam a HQ a uma ideia de literatura, analisar um sistema trata-se disso, sua plurivalência a partir de pontos mais ou menos flexíveis de significado.

Ao apontar seu caráter polissistêmico, estamos colocando “Silvestre” (2019) como parte de outros sistemas relacionados ao literário também, ou seja, relativamente “exteriores” ao que o próprio Even-Zohar (2013b) apresenta. Assim, entendemos que a HQ tanto faz parte do que seria o sistema literário, especificamente na localização atribuída ao Horror, e do que entendemos como o sistema literário Darkside® Books — que a editora denomina de “universo darkside”, o que facilitará evitarmos a repetição daqui em diante —, quanto é inegavelmente parte do sistema literário instituído através das obras de Wagner Willian, através de suas técnicas inscricionais e autorais.

Portanto, estamos trabalhando com um sistema de códigos que, correlacionados, podem nos mostrar indícios interessantes sobre o comportamento deste objeto.

Como pertencente ao Horror, “Silvestre” (2019) encarna o que temos entendido através de nossas pesquisas como um *ethos* ominoso, e que funciona como a materialização de ansiedades sociais, que são assim identificáveis a partir da constituição desse repertório²⁰⁴, e mostraremos isso ao recorrermos a alguns aspectos do sistema literário como apresentado por Even-Zohar (2013b) na parte da análise.

Além do mais, como parte de um polissistema de cultura, “Silvestre” (2019) está capturada por diferentes caminhos de valoração, tanto pela editora quanto pela autoria de seu autor.

Sendo componente do “universo darkside”, ela é um dos produtos dessa editora, funcionando como integrante de sua identidade, tendo em si formalizados códigos específicos que o identificam como um exemplar de seu catálogo, compondo seu repertório interno:

para satisfazer suas necessidades, um sistema disputa efetivamente para se fazer com um inventário crescente de opções alternativas. Quando um sistema dado consegue acumular reserva suficiente, há boas chances de que o inventário doméstico basta para se manter e perdurar, a não ser que as condições mudem ... Um sistema incapaz de manter-se durante certo período de tempo e que se encontra,

²⁰⁴ Aqui estamos profundamente embasados pelo capítulo “2. Topografia silvana”, p. 35.

frequentemente, a ponto do de colapso é instável a partir de um ponto de vista funcional, enquanto que um sistema que sofre permanentemente mudanças regulares e bem controladas pode ser considerado com justeza estável, simplesmente porque perdura (Even-Zohar, 2013a, p. 18-19).

No entanto, como apontaremos, “Silvestre” (2019) é uma amostra do catálogo, mas não é diferente de um dos brindes exclusivos, ou não completamente, pois, por ser uma HQ, “Silvestre” (2019) está atravessada por muitas questões relativas ao literário e aos objetos que não são necessariamente “livros”. O que nos leva a levantar a hipótese dos objetos “paraliterários” neste ponto da discussão, ao apresentar o “universo darkside” como um sistema em si.

Por fim, como parte do sistema literário de Wagner Willian, “Silvestre” (2019) apresenta, não apenas características em comum com as demais obras de seu autor, mas também mostra alguns dos temas com os quais ele trabalha, o que permite uma análise de certos sentidos que são encaminhados pela sua materialidade.

Desse modo, através de suas inscrições materiais, podemos levantar as três hipóteses interpretativas que podem indicar o que seria esse objeto em seus polissistemas: ao entendermos que a partir dele foi ensejada uma vida pública que, sendo criação de seu autor, se encontra com o maior prêmio literário do país através de sua publicação, além de, via contrato com uma editora independente que pouco se conecta com o que Muniz Jr. (2016)²⁰⁵ apresenta, ela também é constitutiva de um universo de valoração que coopta o Horror, mas cria uma própria forma de topicalização de seus produtos como decorativos ou não, de acordo com uma forma de organização e valoração interna que iremos investigar no capítulo seguinte.

3.2. Um campo “selvagem”

Quando Muniz Jr. escreveu sua tese, “Girafas e bonsais: editores ‘independentes’ na Argentina e no Brasil (1991-2015)” (2016), ele havia pesquisado editoras independentes que participavam de feiras independentes. As “girafas”, sendo editoras que, tendo os pés no chão, podem olhar para o horizonte sem muitos empecilhos para sua visão; enquanto as “bonsais” são editoras que se conformam com um modo de produção especializado, sem vistas de maior expansão.

A Darkside® Books, no entanto, tem outro comportamento. Ela é uma editora de nicho, sendo esse nicho os fãs, *a priori*, de ficção especulativa com bastante ênfase no

²⁰⁵ Pesquisa citada na página 36 desta dissertação.

Horror. Contudo, ela vem expandindo o seu *hall* de publicações para outros gêneros narrativos, por exemplo, “Orgulho e Preconceito” (2022), de Jane Austen, um romance. Outro fator distintivo, e esse sendo nosso foco de análise, é que ela é uma editora independente que publica livros de alto valor simbólico e pecuniário.

A qualidade de suas publicações envolvem elementos distintivos, como projetos gráficos cativantes, estes feitos em sua maioria – ou totalidade – pela empresa Retina 78, e outros elementos – já enumerados – como: capa dura; fitilho; tintura de corte; prefaciadores especialistas; e brindes exclusivos. É como se ela se pusesse institucionalmente no mercado como uma “editora exemplo” de livros com ethos ominoso, afinal, ela é a editora de livros do lado escuro [*darkside*, em inglês]. E seus livros são tratados de uma forma diferente do que se espera de editoras convencionais, eles são mais que objetos de leitura, na verdade, ela os põe assim, as artes em suas lombadas têm apelo estético e, aparentemente, dentro do que a editora julgar, seus livros podem ser, inclusive, parte de sua amostra de brindes exclusivos.

Para uma editora fazer isso, é necessário o investimento de muito dinheiro. O que, aparentemente, não é um problema, haja vista a premiação que ela promoveu durante o que viria a ser o primeiro ano da pandemia de COVID-19, o “Prêmio Machado Darkside”, cujo prêmio principal, além de um contrato com a editora, era a quantia de R\$ 20.000,00.

O ethos que essa editora mobiliza para si, supomos, portanto, que seja o de uma grande editora, que além de mostrar como seriam publicações distintas de ficção especulativa, também dispõe de uma grande verba para suas publicações, e traz para si a autoria de Machado de Assis, como institucionalizadora de sua qualidade produtiva. Afinal, é através da junção do nome primeiro nome do autor e de seu primeiro nome, que ela se põe a eleger um novo nome do Horror a ser publicado pela honra de sua marca – o motivo do “®” estar massivamente inscrito nesta pesquisa, seguindo o padrão da própria editora.

Assim, entendemos que essa editora é um fenômeno particular, diferente de “girafa” ou “bonsai”, pois ela não se limita em seus projetos como o segundo, tampouco mira um horizonte “com pé no chão”, como o primeiro. Ela é o horizonte, e não se impõe limites, ela se ergue como um monólito que indica o caminho, ela também é o caminho “seguro”, supomos, através do que ela apresenta de seu catálogo, para publicações de uma mobilização específica do Horror, ela é um *farol*.

Ao falar propriamente de edição, Muniz Jr (2016) cita a matéria “Uma nova editora entra no circuito” (1992), de Marília Martins, dedicada a falar sobre a editora 34 Letras:

Uma nova editora está entrando firme no mercado, com um catálogo de primeira. É a 34 Letras, uma bem-humorada resposta carioca ao império de editoras paulistas nos meios universitários (Martins *apud* Muniz Jr, 2016, p. 31).

O que Muniz Jr (2016) apresenta a partir disso é o campo editorial brasileiro dividido entre dois polos centrais – e sudestinos – que se encarregam de grande parte das publicações editoriais do país, algo relevante a esta pesquisa, pois a Darkside® Books divide características com a editora em ênfase. Muniz Jr (2016), sobre a 34 Letras elabora a partir da citação:

O fato curioso é que a Editora 34 já nasceu com um pé em cada lado da parte aérea. Por sinal, a tal “bem-humorada resposta carioca ao império das editoras paulistas” não tardaria muitos anos para transladar-se definitivamente a São Paulo, a cidade actual de Beatriz Bracher – uma das criadoras do novo empreendimento e dos sócios que, posteriormente, se encarregariam de dar continuidade ao negócio. Esse exemplo de “migração editorial” e a leitura que ela torna possível de certas discursividades fornecem um caso bom para pensar a dinâmica espacial dos mercados simbólicos. Em particular, ele dá algumas chaves interpretativas para o caso brasileiro, onde, em linhas gerais, a hegemonia editorial do Rio de Janeiro, antiga capital do Império e da República, vai sendo gradativamente desafiada por uma metrópole ascendente, São Paulo, sem, contudo, que esta se torne um polo inquestionável de concentração dos capitais desse setor produtivo (Muniz Jr, 2016, p. 31-32).

Essa colocação será importante termos em mente para o que se seguirá nas próximas páginas deste tópico. A Darkside® Books está localizada, como sede, na capital Rio de Janeiro. Contudo, seu galpão, está localizado em Itaquí-Itapevi, em São Paulo. Os motivos? Supomos que isso se dá, principalmente, por uma questão de sistema literário, uma vez que:

No que se refere às indústrias culturais ... parece existir uma tensão fundamental: de um lado, o ponto do qual orbita a atividade do país todo ..., que concentra as empresas e instituições culturais, bem como as instâncias de difusão e de concentração; de outro, o restante do país, regiões cada uma das quais com seus centros, que no entanto permanecem secundários em nível nacional (Muniz Jr, 2016, p. 34).

Nessa disputa Rio-São Paulo, se dá uma questão sócio-política recente:

[a] hegemonia carioca dura até a década de 1960, quando a capital transfere-se para Brasília. Acontece que o crescimento vertiginoso de São Paulo, tributário de migrações internas e imigrações impulsionadas pela economia do café e logo pela industrialização, faz aumentar suas pretensões a centro catalizador da cultura brasileira, estimulado por um poderoso mecenato privado de origem agrária ou industrial (Muniz Jr, 2016, p. 36).

O “enfraquecimento” político de um, leva ao crescimento simbólico de outro, como se uma árvore fosse podada, permitindo que as menores ao redor pudessem aproveitar mais a luz solar, o que no caso, seria a árvore São Paulo. Assim nasce uma disputa por quem aproveita melhor os nutrientes decorridos da captação via solo, a cultura, e instiuem-se as capitais editoriais do país:

O termo “capitais editoriais” vem em uma boa hora para designar esses centros se o objetivo é compreender o funcionamento de novos espaços editoriais – que são, como quaisquer outros, espaços de poder. Tais metrópolis se constituem não apenas como lugares onde se concentram os capitais em jogo – econômicos, simbólicos, sociais *etc.*, mas também como lugares onde esses capitais são disputados, convertidos, negociados (Muniz Jr, 2016, p. 41).

Esse funcionamento se dá pela atividade de *agentes* (Bourdieu, 2018) e *atores* (Bourdieu, 2018), que são as instituições e seus sujeitos representativos em ação no campo editorial. Enquanto agentes, pode ser o caso de um corpo executivo que representa o registro de marca que pode assumir nomes fantasia, como Companhia das Letras, Intrínseca, Darkside® Books, ou até as pessoas em si, em termos de institucionalização de uma autoridade sobre o que é preterido e/ou demeritório em circulação, como os editores que colocam “a cara a tapa”, e críticos literários em evidência, membros da Academia Brasileira de Letras (ABL), por exemplo; outro caso de “agência” no campo literário seria o das instituições reconhecedoras em si, o Prêmio Jabuti, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), o Prêmio HQMIX, entre tantos outros que não se limitam ao âmbito nacional, como o Prêmio Hans Christian Andersen, o Bram Stoker Awards *etc.* Em questão de *atuação*, temos os trabalhadores de fato, os profissionais dos processos de edição, como revisores, diagramadores, capistas, editores, diretores editoriais, comerciais, coordenadores de projetos gráficas, livreiros *etc.*, estes são os compositores dos bastidores da edição, ao mesmo tempo em que estão na linha de frente das atividades de valoração e/ou exclusão de dados elementos que constituem a produção de um objeto editorial.

É na conjunção de ambos, agentes e atores, que se constitui o campo literário, mas que em termos de processo, portanto, para além do que se imagina do ciclo “manuscrito-tratamento-livraria”, está constantemente sendo atravessado por outros campos, a exemplo, os campos em que se produzem os subsídios “diretos” – papel, tinta *etc.* – para a produção de um objeto editorial, os campos legislativos que influenciam na circulação desses objetos, responsáveis pelas taxações sobre deslocamento, combustível, ou legislações de acesso, por meio de leis para o incentivo da aquisição e leitura de objetos editoriais, ou sua censura e destruição, por exemplo. Tudo isso está em jogo quando se discute capitais editoriais, e por isso que Muniz Jr (2016) denomina o espaço da edição como um *intercampo* (Muniz Jr, 2016):

Tais processos reverberam de modo singular na constituição do campo literário e intelectual e, portanto, da edição [tomada, aqui, como espaço “intercampos”, condicionado tanto pelas injunções históricas mais gerais como pelas relações e lutas dos campos limítrofes que por meio dele adquirem expressão] (Muniz Jr, 2016, p. 41).²⁰⁶

Esses “intercampos” editoriais se traduzem em atividades múltiplas de publicação em que, sendo o “grande eixo” Rio-São Paulo, temos de forma expressiva suas produções e criação dos meios “intercampiais” focados em: livros didáticos – comprados por iniciativas governamentais²⁰⁷ – e na oferta de polos de cursos de ensino superior focados em atividades editoriais – esses, na verdade, não limitados ao seu território, uma característica brasileira²⁰⁸ que revela que, por mais que a concentração seja Rio-São Paulo²⁰⁹, ainda há produções expressivas em formatos não hegemônicos em outros estados, como Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Rio Grande do Norte.

Como Muniz Jr (2016) aponta:

Ainda que a edição de livros não funcione à imagem e semelhança do campo literário, estabeleceu com ele uma relação de interdependência que, no caso brasileiro, pode talvez indicar o sentido de certas oposições. Mesmo assim, a multiplicidade de campos simbólicos que se entrecruza para constituir o espaço editorial torna mais complexa essa oposição entre as duas metrópoles, de modo que se faz necessário

²⁰⁶ Pela aproximação com os parênteses da referência, optamos por usar o recurso dos colchetes para estabelecer uma hierarquia textual. Desse modo, no caso desta citação, os colchetes não representam inserções nossas à citação, como é de seu uso corrente.

²⁰⁷ No que condiz a outros campos, essa seria sua interseção com o campo da educação, por exemplo.

²⁰⁸ Mas vale a ressalva de que essa característica não é uma particularidade brasileira. Ela também está presente no mundo editorial espanhol (Muniz Jr, 2016, p. 46-47).

²⁰⁹ Outra questão é a concentração de instituições de divulgação e consagração editoriais: ABL; os eventos literários (Bienais do livro, que ocorrem intercaladas entre Rio de Janeiro e São Paulo); e a conexão com o capital transnacional (basta dedicar-se a observar as editoras que se dedicam a publicar os *best-sellers* internacionais e sua localização).

investigá-la considerando os diferentes nichos e grupos de editores. Assim se lograria explicar, por exemplo, de que modo São Paulo acabou por constituir-se como centro hegemônico de produção de livros escolares no Brasil, ao passo que o Rio de Janeiro surge como centro importante do segmento de ficção e não ficção *best-seller* (Muniz Jr, 2016, p. 47).

A Darkside® Books, essa criatura híbrida do eixo hegemônico brasileiro, como editora independente, é estudada por nós como uma editora independente por dois motivos: fazer parte da Liga Brasileira de Editoras – independentes – (LIBRE); e por ter um funcionamento distinto demais das tradicionais editoras pequeno, médio e grande porte. Ela ser “independente” significa que está instrumentalizado por ela uma lógica opaca quanto ao sentido. Pois como aponta Muniz Jr (2016):

A intensa circulação do termo no campo da cultura instaura um terreno comum de inter(in)compreensão, que dá certas bases para a cooperação e o confronto, o consenso e o dissenso: afiliações, afinidades, repulsas e distâncias serão explicitadas através de operações de classificação e desclassificação que são, fundamentalmente, discursivas. Tais operações resultam não apenas dos esforços bem-sucedidos de circunscrição intelectual e política do termo, mas também dos mal-entendidos gerados por sua indefinição constitutiva. Ele se torna moeda corrente na definição mútua dos modos de ser e de fazer na produção simbólica, mas o valor que atribui a ele (e, portanto, aos projetos assim designados) mostra-se variável (Muniz Jr, 2016, p. 50).

E essa possibilidade, linguisticamente falando, está construída na própria amplitude que “independente” assume de forma semântica:

A independência pode ser uma condição garantida de antemão, ou algo a ser conquistado, ou recuperado. Em todo caso, independência é sinônimo de autonomia, liberdade, soberania – valores que o homem aprendeu a ter em alta conta. Ser soberano é não ser colônia; ser liberto é não ser escravo; ser autônomo é poder decidir *como* e *quando* fazer. É não estar sujeito aos imperativos de outrem; é não dever submissão ou obediência; é ver-se livre de opiniões ou constrições. Essas situações ainda que tomadas em chave positiva, implicam responsabilidades: não depender das vontades e arbítrios próprios; significa ter de assumir todos os riscos inerentes às decisões tomadas; significa incumbir-se dos compromissos decorrentes das consequências que tais decisões possam vir a acarretar (Muniz Jr, 2016, p. 49. Grifos do texto originário).

Assim, quando a Darkside® Books apresenta suas produções, desde 2012, a partir de recursos que atribuem valor simbólico e pecuniário para seus livros – livros esses que são de Horror, que como vimos, apesar de grande apelo popular, eram produções mais baratas e pouco reconhecidas pelos setores mais intelectualizados –, ela

assume os riscos que se impõem. Mas, a partir disso, precisamos levar em conta, como analistas do discurso, portanto linguistas, e midiólogos, o que o uso do sintagma “independente” impõe às suas inscrições,

porque o “independente” é semanticamente incompleto, transitivo, relacional: ele define-se com relação a algo – uma coisa (in)depende ou não *de* outra(s). Além de ser transitivo, ele é impreciso, porque a independência é uma qualidade que pode definir-se em termos econômicos, políticos, intelectuais, afetivos, morais... Um sujeito individual ou coletivo não (in)depende *de* outro(s): essa relação de (in)dependência se dá de um modo preciso, circunscrito. Dizer que o Brasil é um país independente supõe “não ditos” os termos dessa independência. Mas: independente de quê ou quem? E independente em que sentido?

Essa transitividade e essa imprecisão fazem do “independente” um termo volátil e polissêmico – nem sempre as determinações da (in)dependência estão claramente enunciadas, ou sequer implícitas. Esse aspecto tem relevantes efeitos políticos, porque a indefinição do “independente” se mostra um componente central das lutas classificatórias nos campos culturais onde ele passa a circular como critério distintivo. Nas últimas décadas, esse adjetivo começa a ser sistematicamente atribuído a agentes, práticas, produtos, circuitos *etc.*, tornando-se parte do léxico dos agentes culturais, da imprensa dedicada a cobrir suas iniciativas e de frações de seus públicos. Ao mesmo tempo que se converte em objeto de usos diversos e assume sentidos heterogêneos, ou até mesmo contraditórios, ele acaba por plasmar novas formações identitárias, que, em alguns casos, darão origem a formas de intervenção intelectual e política com vistas a discutir o presente e o futuro da produção cultural (Muniz Jr, 2016, p. 49-50. Grifos do texto originário).

Deste modo, entendemos que a Darkside® Books é uma editora independente “farol”, pois ela usa de sua “independência” para criar um campo literário do Horror, no Brasil, que tem a ver com a forma sistemática de como ela se organiza como empresa. Assim, ela ser “independente”, supomos, tende a ser um projeto orientador de como as produções de “Horror” *devem* ser no Brasil; o que envolve também a produção de “brindes” que ela tão prontamente domina como prática distintiva. Isso porque:

Essa espécie de vazio semântico do termo – que acaba, então, por ser prometido por memórias sócio-discursivas muito diferentes – é certamente um dos fatores que contribuem para uma tão expressiva multiplicação de seus usos, que para uma tão expressiva multiplicação de seus usos, que passam a se prestar a investimentos estéticos e políticos diversificados. Não por acaso, ele será apropriado até mesmo em sentidos antagônicos aos mais correntes, sendo captados por iniciativas do Estado ou de instituições e empresas consideradas estabelecidas ou dominantes em seus nichos (Muniz Jr, 2016, p. 50-51).

A Darkside® Books pode configura-se como “independente” também, a partir de um movimento que separou a edição independente entre os grandes conglomerados e as editoras de menor alcance mercadológico:

Em termos gerais, esse debate foi suscitado pela formação de grandes grupos editoriais e pela entrada de agentes e instituições que, considerados alheios às práticas e valores do setor, teriam introduzido novas lógicas em seu funcionamento. Nesse debate, essas novas lógicas têm sido descritas, basicamente, nos seguintes termos: orientação à venda massiva, ao baixo risco e à alta rentabilidade, com foco nos títulos de êxito imediato em detrimento dos títulos de fundo de catálogo; introdução das lógicas de *marketing* e das metas financeiras no mercado editorial; redução de qualidade dos processos e dos produtos; aquisição de pequenas e médias editoras, com mudanças intensas em seus modos de funcionamento e nas políticas de seleção de títulos. A concentração de propriedade promovida pelos grandes conglomerados – fruto das fusões e *holdings* que proliferam em diversos países e acabam desnacionalizando muitas indústrias editoriais locais – tem sido interpretada como uma ameaça à circulação de ideias, à publicação de bons livros e à diversidade das expressões ideológicas e culturais (Muniz Jr, 2016, p. 83).

A Darkside® Books, nesse caso, ser uma editora independente encontra seu quinhão ao: i) se arriscar nas suas publicações, mas visando uma alta rentabilidade, ao propor títulos e objetos editoriais instigantes, através de um tratamento editorialmente valoroso; o que supomos que é regido a um ii) estudo das lógicas de *marketing*, visando metas financeiras, o que, supomos, a faz ter uma orientação à venda massiva, mesmo que seus produtos em um primeiro momento, sejam nichados para o público do Horror; iii) no entanto, vemos que em termos de comportamento, ela pode estar se aproximando ainda mais aos grandes conglomerados, ao iii) adquirir uma pequena editora e transformá-la em um de seus selos, como no caso de 2023, quando ela adquiriu a editora Wish, um ano mais nova que ela no mercado e com grande foco em publicações financiadas via projetos na plataforma de financiamento coletivo Catarse.

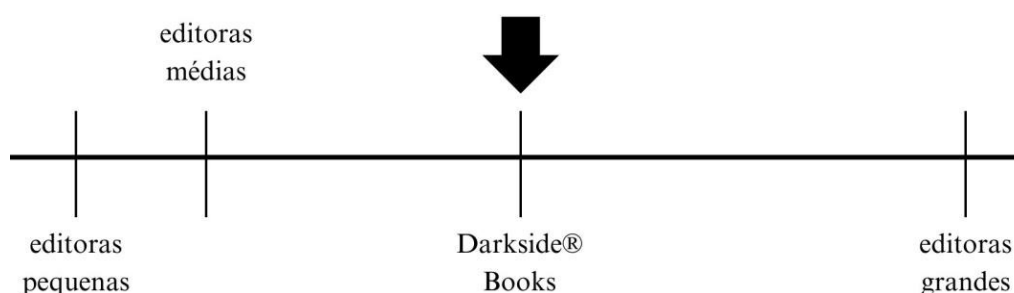
Desse modo, a editora por nós estudada, passa a ocupar um espaço interessante no campo editorial brasileiro que tem se tornado parte do que Muniz Jr (2016) aponta:

Essas mudanças estruturais pelas quais o mercado editorial passa nas últimas três décadas, em nível global, dão vazão a um conjunto de aparições simbólicas a partir das quais os agentes do espaço editorial passarão a classificar a si próprios e a seus pares, definindo para si e para outros uma posição específica no emaranhado de casas editoriais coetâneas. De um lado, as grandes; de outro lado, as pequenas e médias. De um lado, o capital internacional, financeiro e especulativo; de outro, o capital nacional, familiar e artesanal. Ali, a empresa do polo econômico, orientada ao lucro e ao *best-seller*, acolá a empresa

do polo simbólico, dedicada à qualidade e ao risco. Esses critérios de classificação, alguns dos quais já se encontravam vigentes antes dessas mudanças, passam a ganhar eficácia à medida que essas polarizações se aprofundam, se institucionalizam e se sobrepõem. Ainda que não sejam totalmente correspondentes entre si e que nem todas as empresas se enquadrem perfeitamente nessas categorias, tais oposições começam a configurar uma espécie de mapa mental no qual o espaço editorial aparece dividido em duas bandas opostas, inconciliáveis (Muniz Jr, 2016, p. 83-84).

Portanto, a Darkside® Books, como temos entendido nesta pesquisa, seria uma forma híbrida de alocação desses espaços, algo que não é único, haja vista que, como Muniz Jr (2016) aponta, as classificações e seus posicionamentos não atendem às presentificações verificáveis no campo editorial. Mas é curioso que as formas que a editora encontra de se posicionar como empresa e produtora de produtos de edição parece ser um meio de caminho que a afasta diametralmente de editoras pequenas, com sua produção e circulação de valores mais simbólicos; ao mesmo tempo em que extravaza o entendimento de uma “editora média”, a partir de produções ambiciosas e de grande valor pecuniário, mas que não chega a ser possível de classificá-la como uma editora de grande porte, porque sua expansão não atinge, necessariamente, o capital internacional e/ou especulativo. É como se, nesse campo, a editora estivesse, mais ou menos, aqui:

FIGURA 26 – A INDEPENDÊNICA DARKSIDE® BOOKS



Fonte: Elaboração própria.

O que se presentifica na forma com que a Darkside® Books opera, está relacionado aos modos com que passou-se a relacionar os sujeitos no mundo inteligido como “Moderno” – como visto no capítulo anterior –, pois

a introdução de descontinuidades na continuidade, que tais estratégias de fabricação de grupos operam no âmbito da sincronia, anda ali de mãos dadas com a introdução de descontinuidades também no âmbito da diacronia. À conversão simbólica da *diferença* (de projetos, métodos, práticas, concepções de mundo) em *desigualdade* (de condição de atuar e competir no mercado editorial), soma-se a

transmutação da *permanência* e da *resistência*. Existir tem, simultaneamente, o sentido de persistir e resistir (Muniz Jr, 2016, p. 85. Grifos do texto originário).

Não sendo uma editora que *precisa* se policiar quanto ao dispêndio de um orçamento que, aparentemente, é investido em suas publicações, ao mesmo tempo em que seu arrecadamento se limita ao recorte nacional, a Darkside® Books se mantém como independente no mercado. Apesar de, eventualmente, enfrentar problemas logísticos para a entrega de seu grande volume de produtos, ela ainda é uma editora que possui os meios pecuniários e simbólicos para manter seu modo de produção, que ultrapassa as possibilidades disponíveis às editoras pequenas e médias.

A fim de ilustrarmos essa forma de potencialidade da editora, trazemos o caso “A Longa Sexta-feira 13”, uma das produções da editora, nesse caso, uma promoção temática para com a sexta-feira 13 de setembro de 2024, e da reedição do livro “Sexta-feira 13: Arquivos de Crystal Lake” (2018:2024) agora em sua *Limited Bloody Edition* [“Edição Sangrenta Limitada”, em inglês], o que significa que essa edição conta com o diferencial do projeto editorial contar “com respingos sangrentos feitos à mão que tornam cada edição única” (Darkside® Books, 2024, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/13-curiosidades-sobre-a-sexta-feira-13/>. Acesso em: 18/01/2024).

Neste caso, a promoção seguia o exemplo de muitas que foram feitas no mesmo ano, em que, como brindes condicionados ao número de exemplares comprados, a editora oferecia uma dada variedade de brindes que se relacionavam a brindes de promoções passadas, estabelecendo uma lógica de coleção, enquanto também oferecia brindes exclusivos da “Longa Sexta-feira 13”, temáticos de gatos pretos – símbolos de azar na cultura ocidentalizada supersticiosa.

A promoção era organizada na seguinte sequência: i) na compra de um exemplar, era possível escolher entre um kit de marcadores da marca temática “*Black Cat*” [“Gato Preto”, em inglês] ou um caderno da marca “Diário Dark” – cadernos sem pauta da Darkside® Books, que contam com segunda e quarta capa ilustradas e papel pólen, que simultaneamente são brindes exclusivos de pré-venda, promoções ou brindes secundários à pré-venda, entrando como substitutos de algum brinde exclusivo –; ii) na compra de dois exemplares, era possível escolher entre os dois brindes anteriores, mais a possibilidade de escolher dois dos três “*Dark Cups*” temáticos da coleção promocional, a “Sexta 13 Especial”, eram esses o “*Dark Cup Skull Cat*” [“Copo Dark

Caveira de Gato”, em inglês], o “*Dark Cup – Tomato Soup Jason*” [“Copo Dark – Sopa de Tomate Jason”, em inglês] – este uma adição a uma coleção que trataremos a seguir –, e o “*Dark Cup – Red Cat*” [“Copo Dark – Gato Vermelho”, em inglês]; iii) na compra de três exemplares, era possível optar entre as opções anteriores, mais um dos “*Dark Cups*” da coleção que havia sido lançada na promoção de *Halloween* do ano de 2023, a “*Dark Cup – Tomato Soup*” – essa com as opções “*Eyeball*” [“Globo Ocular”, em inglês], que conta com a estampa de uma mulher cadáver, nas cores rosa “derretendo” sobre o marrom, a “*Graveyard*” [“Cemitério”, em inglês], com um zumbi de boca aberta, nas cores branca “derretendo” sobre a amarela, a “*Frank*”, com a ilustração do monstro de Frankenstein, nas cores verde “derretendo” sobre a preta, e o “*Bloody*” [“Sangrento”, em inglês], com uma caveira parecendo estar “dessintonizada”, nas cores vermelha “derretendo” sobre a branca”; esses copos, ainda, contêm receitas diferentes de bebidas não alcoólicas que combinariam com os respectivos copos; o “*Dark Cup – Tomato Soup Jason*”, tem um projeto gráfico que o coloca como um item exclusivo dessa coleção, pois sua produção, aparentemente (precisamos esperar a próxima promoção com os “*Dark Cups*” para termos certeza), foi feita pela ocasião da reedição do livro acima citado –; iv), na compra de quatro exemplares, era possível optar entre todas as opções anteriores, e ainda ganhar um *cashback* – dinheiro salvo em uma “carteira digital” possível de ser usado como desconto em comprar futuras a partir da entrega efetiva da última compra –, além disso, o livro selecionado mais barato sairia de graça. E como brinde exclusivo de compras feitas no *site* da Darkside® Books, era possível escolher uma de cinco coleções de marca páginas exclusivos da editora, à época, as opções disponíveis eram os “Marcadores *Darkstore* [“Depósito Dark”, em inglês] – *Biohazard* [“Risco biológico”, em inglês] *DarkSide*”, os “Marcadores *DarkStore* – Macabratone” – uma coleção ligada à Macabra TV©, que abordaremos no capítulo a seguir, o “*tone*” se referindo a uma *pantone* do *site* do repositório *on-line* –, os “Marcadores *Darkstore* – *Mystic Skull* [“Caveira Mística”, em inglês]”, e os “Marcadores *Dakrstore* – Planetas”; também haviam, ainda, os brindes exclusivos dos exemplares escolhidos pelos clientes, o que poderia adicionar um número ainda maior de brindes.

Essa promoção durou do dia 9 de setembro de 2024 até o dia 16 de setembro de 2024, às 18h. Somado a todos os brindes acima citados, principalmente ao *cashback*, a editora ainda oferece 5% de desconto em pagamentos feitos via PIX, fora o frete grátis no caso de compras (sem contar os descontos) excedentes ao valor de R\$ 249,00. De

todo o catálogo, a promoção só não se aplicaria aos livros em pré-venda, e aos *tarots* e oráculos que eram produtos limitados recém-adicionados ao catálogo – supomos que devido ao seu preço, por exemplo: o “Oráculo dos Guardiões da Floresta” (2024), de Jessica Roux, custa cerca de R\$149,00; o “*Tarot* Vilões da Disney” (2024), de Minerva Siegel e Ellie Goldwine, custa cerca de R\$ 159,00; e o “*Tarot* Sabedoria das Estrelas” (2024), de Cathy McClelland, que custa R\$ 249,00. Esses preços facilmente auxiliariam a abater o valor mínimo para o frete grátis.

O caso em questão não é necessariamente pelo grande número de brindes oferecidos – não adicionamos na parte em que falamos das coleções de marcadores, mas cada coleção conta com cinco – e descontos que poderiam se somar nessa promoção, que foi a mais longa em duração da editora. Mas por um acontecimento interessante, relativo a uma das questões quanto aos seus brindes. Por motivos legais, a editora precisa avisar que: “livros e brindes sujeitos à disponibilidade”, e é nessa parte que o nosso caso começa.

No dia 18 de setembro de 2024, os clientes que usufruíram da promoção receberam a seguinte mensagem em seus e-mails:

Somos apaixonados por fazer sempre melhor. Sabemos que a empolgação para receber seu pacote Dark é grande e amamos entregar com o capricho que os DarkSiders merecem.

A Caveira criou a promo Sexta-feira 13 com muito carinho, pensando em cada detalhe. No entanto, seus mimos vão precisar de mais alguns dias para ficarem perfeitos, com aquela qualidade de fã para fã que todo DarkSider conhece tão bem.

Com muito respeito à nossa família de leitoras e leitores Dark, avisamos que seus livros e mimos serão enviados até 23/09. Estamos fazendo tudo para mandar o quanto antes.

Muito obrigada pela compreensão e por sempre apostar no escuro com a gente.

Dark hugs,

DarkSide Books (Darkside® Books, 2024, [n.p.]).

E em 01 de outubro de 2024, os clientes receberam o seguinte e-mail quanto aos atrasos nas entregas, que ainda se mantinham:

Seu pacote Dark da promo Sexta-feira 13 está sendo preparado com muito carinho e vai chegar em breve, a gente promete. Nossa equipe está trabalhando incansavelmente para que ele seja **enviado até 08/10** e estamos fazendo o máximo para que saia antes mesmo desta data. Gostaríamos de nos desculpar profundamente pelo transtorno. Somos apaixonados por fazer sempre o melhor e isso não mudou.

Tivemos alguns problemas de operação interna e acabamos precisando de mais alguns dias para deixar tudo como você merece, mas logo, logo seus livros estarão em casa. Entendemos o quanto isso pode ser

frustrante e agradecemos imensamente pela sua paciência. Seus desejados livros já estão chegando e o nosso pacto continua selado. Pedimos desculpas mais uma vez e estamos aqui para o que você precisar. Não se preocupe, seu pacote vai chegar para você.
Um abraço apertado da família DarkSide.
(Darkside® Books, 2024, [n.p.]. Grifos do texto originário).

O que gostaríamos de apontar disso? Ao enviarem esses e-mails, o que demonstraria uma questão de logística, a editora não está dizendo que não tinha disponível em seu galpão os brindes e livros que estavam sujeitos à disponibilidade. Ela, supostamente, os tinha. Contudo, a, talvez, grande adesão a essa promoção trouxe um problema de logística para o recebimento dos brindes e a montagem desses produtos dentro das caixas de envio. As cadernetas e os copos, no entanto, não eram tipos de brindes novos que estariam sujeitos à editora estar trabalhando com uma empresa nova, ou seja, que ela poderia não saber se sua encomenda chegaria com atraso. Por isso, supomos que a demanda tenha extravazado os limites organizacionais que uma editora de grande porte, muito provavelmente, conseguiria dar conta por meio de um longo planejamento prévio e logística avançada.

No entanto, fazer uma análise para além dessas suposições é um trabalho difícil, com exceção da ficha catalográfica dos livros em que é possível ver a parceria da editora com a empresa Retina 78 para a criação dos projetos gráficos – o que permitiria um trabalho de investigação lateral –, os brindes não exibem rastros materiais de sua produção com o nome da empresa em que seriam feitos²¹⁰. Os copos, por exemplo, são parte da “*Condensed Brains*” [“Cérebros Condensados”, em inglês], enquanto as cadernetas podem ter rastros ligados à editora, como no caso da caderneta da promoção “Sexta-feira 13”, que conta com o símbolo da editora, uma caveira circunscrita por um anel, e embaixo do símbolo, o nome na vertical “*Friday the 13th*”, versão anglófona do nome “oficial”.

Essas remissões a marcas e, principalmente, à Darkside® Books são importantes para essa análise, uma vez que a grande estratégia da editora, supomos, é extravasar o nicho do Horror, não pela expansão, mas pelo afixamento de seu público a ser não necessariamente fãs leitores de horror, mas consumidores do recorte da editora para o

²¹⁰ Talvez, o único brinde que pode ser analisado desse modo é o pote de gelêlé, brinde do livro “O Exorcista: segredos e devoção – *Slime Edition* [“Edição Gelelé”, em inglês]” (2023), de Mark Kermode, que, por motivos legais, não pode ter em sua embalagem o texto com as informações gerais do produto em inglês, mesmo que o pote emule um brinquedo da marca “Dark® Side Brinks”, um produto fictício, que, na verdade, foi produzido pela empresa “doce brinquedo”, localizada em São José do Rio Preto, São Paulo.

gênero, o “universo Dark”. Para tanto, eles são “leitores Dark” e “Darksiders” [essa construção linguística, em que é adicionado o sufixo “-er” à substantivos, em inglês, designa o papel do sujeito como agente de uma ação, no caso, seria algo relativo à habitar, pertencer, como “Habitantes do lado sombrio”], que recebem “*Dark hugs*” [“Abraços sombrios”, em inglês], pois são parte da “família Darkside”. Pois, assim como os agentes da editora – os proprietários – e os atores – os editores, os revisores, os diagramadores, os tradutores *etc.* –, eles são fãs do “universo *dark*”, mas um universo mediado pela editora e suas publicações que se apropriam do universo do Horror de uma maneira marcadamente monopólica através de sua marca registrada. É como se a editora fosse de uma independência tão singular no mercado editorial brasileiro, que seus termos de circulação e reconhecimentos fossem próprios.

Portanto, assim supomos que seu lugar como uma editora “farol”, nessa paisagem do Horror, é a mais apropriada para designar sua independência tão singular. É como se nessa Área-X que estamos explorando, e que tem uma Torre que se camufla na paisagem, estivesse uma grande construção ao longe lançando sua luz até ela, mostrando de maneira descontínua o espaço ao redor, e moldando em um jogo de luz, penumbra e sombra a nossa percepção deste terreno. E aqui é importante registrar, não estamos sob a luz do sol, e usamos óculos escuros²¹¹.

Mas usar óculos escuros é uma artimanha metodológica importante, pois, tendo a luz desse farol parcialmente filtrada, conseguimos olhar em sua direção e os pontos iluminados por ele; e é olhando para sua luz que depreendemos entre os feixos de luz figuras que saem desse topo e descem o alçapão rumo a um local insólito, pois não os vemos sair. Supomos, portanto, que olhar para essa profusão, *a priori*, insólita, pode nos permitir entender as características do que o Farol transforma em seu dessa Área-X. A partir disso, portanto, usaremos essa miríade de produtos para investigar o campo que a Darkside® Books, supomos, cria para si, se valendo do Horror como meio circundante.

No decorrer das análises, deparamo-nos com “Silvestre” (2019) aparecendo como uma quimera da Darkside® Books, menos que um “livro”, mais que um “produto *dark*” como seus recorrentes “brindes exclusivos”, objetos editoriais, e demais colecionáveis, que abordarmos aqui como objetos paraeditoriais²¹².

²¹¹ Referência ao filme “Os irmãos cara de pau” (1980), dirigido por John Landis, referenciado no filme de horror “Não! Não olhe!” (2022), dirigido por Jordan Peele.

²¹² Chieregatti (2018) usa esse termo para se referir aos objetos que circulam em conjunto aos livros de Jane Austen, servindo como forma de reiterar a figura de sua autoria. Aqui são os objetos não necessariamente editoriais: um chifre, por exemplo.

De alguma forma, “Silvestre” (2019) é as duas coisas. Para tanto, voltaremos-nos à metodologia de Primo (2019), analisando os tecnemas da HQ e seus correlatos dos seguintes produtos: “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022) — e seus brindes exclusivos; “O Exorcista: segredos e devoção” (2023) — e seus brindes exclusivos; “O Grande Deus Pã” (2024) — e seus brindes exclusivos; e dois “brindes promocionais”, um “*Dark Cup*” e um “*Dark Card*” [“Cartão Sombrio”, em inglês]. A finalidade dessa comparação de tecnemas é que podemos assim suscitar, de maneira mais direta, os traços de produção da Darkside® Books e assim congeminarmos nossa hipótese do que se trata a existência de “Silvestre” (2019) neste bioma “próprio” da editora.

Embasado profundamente na reflexão semiológica de Jean Baudrillard em “O sistema dos objetos” (2012), Gustavo Primo, em sua dissertação “Ver o livro como buraco negro: a formalização material da *Antologia da Literatura* de Bioy Casares, Borges e Ocampo” (2019), discorre sobre as formas de se analisar livros através da midiologia, uma vez que eles são “buracos negros” cuja metodologia OM-MO permite acessar essas informações técnicas que “são ocultadas sob a interface, em prol de sua funcionalidade” (Primo, 2019, p. 51), os *tecnemas*.

Apesar de não desenvolver uma sistematização dos tecnemas, Baudrillard (2012) os apresenta:

Cada transição de um sistema para outro melhor integrado, cada comutação no interior de um sistema já estruturado, cada síntese de funções faz surgir um novo sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a utilizarão: achamo-nos aí no nível de uma língua, por analogia com os fenômenos da Linguística, poderíamos chamar “tecnemas” a esses elementos técnicos simples — diferentes dos objetos reais — cujo jogo fundamenta a evolução tecnológica. Neste nível é possível considerar uma tecnologia estrutural que estude a organização concreta destes tecnemas em objetos técnicos mais complexos, sua sintaxe no seio de conjuntos técnicos simples — diferentes dos objetos reais assim como os sentidos entre os diversos objetos e conjuntos (Baudrillard, 2012, p. 12-13 *apud* Primo, 2019, p. 51).

Assim, Primo (2019) desenvolve os tecnemas como metodologia de análise de certos dados, motivo pelo qual nos referimos a ele como propositor dessa noção, uma vez que ele justifica sua pertinência:

Baudrillard discorre sobre o uso da noção de tecnema, mas logo dispensa qualquer esforço de sistematização, julgando ser tarefa quimérica e infinita. Mas, para nós, preocupados em identificar os vestígios do objeto editorial que influenciam sua força simbólica, a

noção de tecnema se revela instrumento metodológico muito pertinente (Primo, 2019, p. 51).

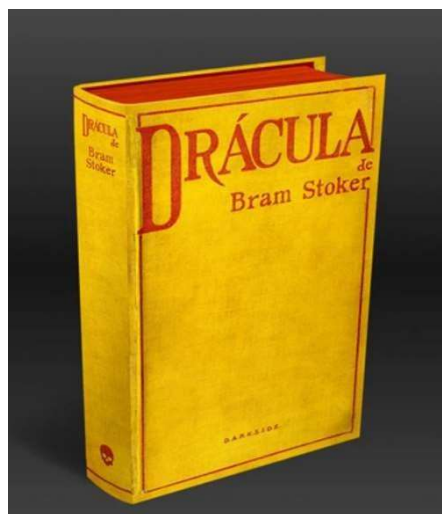
Para tanto, organizamos os seguintes tecnemas em uma tabela presente no Anexo A²¹³: capa, colete, corte, fitilho, ícone, derivado, paratextos, língua predominante, referência de marca, tipo de adorno, selo. Pois julgamos que é através dessas materialidades que conseguimos ter um panorama do que a editora constrói, discursivamente, do que seriam as produções de Horror ao seu julgo, ou seja, seu “universo dark”.

Primeiramente, iremos analisar os objetos editoriais, que não escaparão do qualitativo “adorno”, mas que são de um tipo, supomos, mais “elevado”, ao serem objetos no formato paradigmático de códice, comumente conhecidos como “livros”, porque sua presença, usualmente, nos pacotes formados é central. Mostraremos isso a seguir através da categoria de análise “Derivado”, a ser entendido como uma questão, portanto, “Derivado?”, pois é onde explicitaremos se é o objeto principal do pacote ou um brinde – estes subdivididos entre “brindes editoriais” (divididos entre os *default* e os promocionais) e os “brindes paraeditoriais”.

Começando, então, temos a edição mais antiga aqui trabalhada, o “Drácula” (2018), de Bram Stoker, em sua versão “*First Edition*” [“Primeira Edição”], em que o projeto gráfico simula a primeira edição do romance publicada em 1897. Este livro conta com capa dura, mas não com o “colete” – uma forma derivada da “jaqueta” de livros, usada tanto para proteger a capa real quanto para atribuir valor de produção através de um segundo projeto de capa com custos reduzidos. Esse livro conta com folhas de guarda estilizadas que acompanham o projeto gráfico interno das segunda e quarta capas; além disso, como comum das publicações da Darkside® Books, este livro exhibe o corte pintado em vermelho, outra forma de atribuir valor à publicação, uma vez que essa técnica de impressão é cara. Adicionado a essas características mais gráficas, a presença de fitilho, vermelho, é outro traço distintivo. O livro pode ser visto na Figura 27, a seguir:

²¹³ O anexo A, na página 377.

FIGURA 27 – “DRÁCULA” (2018), DE BRAM STOKER



Fonte: Elaboração própria feita a partir de *print* da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dracula---first-edition--brinde-exclusivo-8941/p>. Acesso em: 27/01/2025.

No domínio simbólico, o ícone exibido é o denominado por nós como “Darkside”, a clássica caveira, porém sem ser circunscrita por um anel. Supomos que isso é usado para criar um censo de demarcação territorial da editora. A presença de paratextos aqui é algo que realmente excede as questões pecuniárias de edição, entre os nove paratextos, o primeiro deles é o “Apresentação, por Dacre Stoker”, sobrinho-neto de Bram Stoker, um texto exclusivo do escritor. De praxe, também está presente a “Introdução Darkside® Books”, assinada por Marcia Heloisa, tradutora, “notista” e posfaceadora do livro também; essa edição – e a “*Dark Edition*” [“Edição Sombria”] – além desses paratextos distintivos, também tem o conto “O Hóspede de Drácula” (1914), de Bram Stoker; um compilado nomeado de “Resenhas, Entrevistas & Cartas”; o texto “A Sombra do Vampiro”, assinado por Carlos Primati, crítico e pesquisador de cinema fantástico; além disso, o livro consta com o verbete “Vampiro”, da Enciclopédia Britannica, datado de 1888; e uma “Galeria Sangrenta”, subdividida entre os paratextos “Originais e Personificações”, com o manuscrito de Bram Stoker sendo emulado nas páginas, usando de sua tipografia, e fotos de filmes que abordam a narrativa de Stoker (1897) – inclusive “Nosferatu” (1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau –; e o poema “O Vampiro” (1887), de Charles Baudelaire, publicado em “As Flores do Mal” cuja edição consultada foi a de 1985, publicada pela editora Nova Fronteira, e traduzida por Ivan Junqueira. A presença de algum símbolo, seja ele o da editora, ou o selo

editorial em que está localizado, não se mantém para além da lombada. Por fim, a língua predominante é o (português) brasileiro, algo que não se manterá, principalmente nos brindes paraeditoriais.

O livro seguinte é “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, no domínio gráfico, apresenta capa dura; o distintivo colete, no entanto, esse é um traço que desperta curiosidade. Por mais que a HQ apareça com a capa tal qual o colete em sua narrativa – o que é corroborado por essa ter sido a capa original em um primeiro momento do projeto, segundo descobrimos em nossa entrevista com Wagner Willian –, o símbolo ao centro é o de um crânio com galhadas de cervo, na cor dourada, contrastando com o fundo pincelado vermelho. Junto ao seu título, “Silvestre”, essa imagem no colete parece ser um indício acidental do que supomos ser o pertencimento paraliterário da HQ na editora, pois ela é um híbrido autoral, materialmente construído pelas formas como a editora a circunscreve dentro de seu sistema interno e como a autoria de Wagner Willian aparece dentro de um sistema próprio que sua autoria assume dentro de sua circulação própria retomando suas obras.

Outras questões de seu domínio gráfico estão nas folhas de guarda, que continuam as ilustrações da primeira à quarta capa – ilustração essa que aparece como um todo em um dos brindes editoriais da HQ, o pôster, a ser trabalhado adiante –; na ausência de tintura de corte e de fitilho – o que, haja vista que é uma ausência presente na adaptação para HQ de “O Rei de Amarelo” (2023), de I. N. J. Culbard, é um traço dessas publicações pela editora; e, na lombada, o ícone aparente é o do selo “Graphic Novel”, mesma referência de marca na parte traseira do colete.

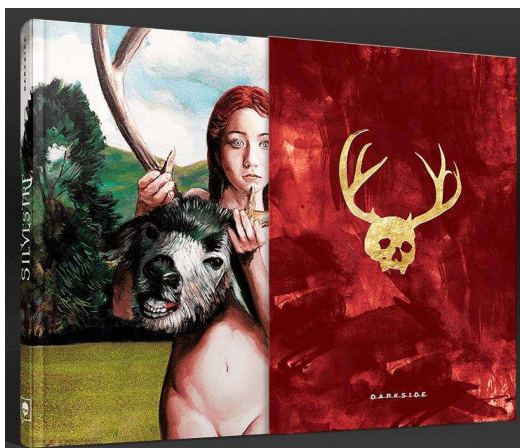
No domínio simbólico, seu paratexto principal é a apresentação por Felipe Castilho, autor ganhador do Prêmio Jabuti em 2020, junto de Wagner Willian e “Silvestre” (2019), pelo romance “Serpentário” (2019), uma narrativa de horror, enquanto os demais são todos de autorias de Wagner Willian, contando de forma poética sobre o processo de inscrição da narrativa, suas conexões com outras duas HQs suas, “Martírio de Joanna Dark Side” (2018) – publicada na editora independente do autor, a antiga Texugo Editora, hoje Gengibre Editora –, e “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017) – também publicada pela Texugo Editora –, o autor também apresenta uma sequência com seus outros títulos até a época da publicação e deixa o *link* para o seu *site*: wagnerwillian.com. E é em seus agradecimentos que ele começa as “cenar pós-créditos” da HQ, mostrando o Diabo se levantando como sobrevivente do massacre do

Caçador e encontrando com o exemplar de “Silvestre” (2019), na mata. A língua predominante da HQ é o (português) brasileiro.

E o último traço simbólico, principalmente, mas também relativo ao valor de produção pecuniário, está na traseira do colete, através do selo que está acompanhado do brasão da cidade de São Paulo e o texto: “Este projeto foi realizado com apoio da Secretaria Municipal de Cultura”. Sendo uma editora em “guarda compartilhada”, entre o eixo Rio-São Paulo, isso nos chama atenção, pois sua sede está na capital carioca, mas, talvez, a possibilidade de financiamento tenha se dado por dois motivos: i) sendo o galpão da editora localizado em Itaquí-Itapevi – SP, provavelmente as gráficas e demais empresas parceiras da editora também são paulistas – o que, no caso desta HQ se confirma, a Ípsis é localizada em Santo André – SP; ii) quem recorreu ao edital foi o autor, Wagner Willian, que é morador da cidade de São Paulo, e o destino do orçamento não teria restrições territoriais pelo edital Nº 25/2018/ SMC/ CFOC da 1ª Edição do Edital de Publicação de Histórias em Quadrinhos, ocorrido em 2018, durante o mês de novembro, tendo como principais legislações vigentes o Decreto Municipal nº 51.300/2010 e, no que couber, do Decreto Municipal nº 57.575/ 2016, e a Lei Federal nº 13.019/2014 – que corrobora essa suposição: “1.1 Este Edital visa selecionar 10 (dez) projetos de até R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) para a criação e/ou publicação de histórias em quadinhos inéditas de *autores residentes na cidade de São Paulo ...*” (Secretaria Municipal de Cultura, 2018, p. 1).

A HQ e seus detalhes gráficos aqui apresentados podem ser vistos na Figura 28, a seguir:

FIGURA 28 – “SILVESTRE” (2019), DE WAGNER WILLIAN



Fonte: Imagem retirada da página de venda da HQ. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/silvestre-drk-x/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O livro seguinte é um produto comemorativo dos 10 anos da criação da editora, sendo este o “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022), de Machado de Assis, uma antologia formada pela curadoria dos textos do autor, os organizando de acordo com a temática dos “Sete Pecados Capitais” – na mitologia cristã, eles são os principais causadores do desvio humano da sua ascensão aos céus. Este livro possui capa dura e colete, assim como ilustrações que acompanham as segunda e terceira capas, seu corte não é pintado, seu fitilho é azul e o ícone em sua lombada é seu principal diferencial.

Diferentemente de outras produções da editora, o ícone já começa estando centralizado na lombada, além disso, seu símbolo – que usualmente é conectado ou à caveira da editora, ou a um selo específico – ele é algo novo: o “M” com o “A” das iniciais do autor se interpõem, saindo da parte inferior da primeira letra a ponta de uma caneta ponta-de-pena com uma gota de tinta formada. O que traz um ethos definitivamente distinto para este produto.

No campo simbólico, já introduzido pelo símbolo apresentado acima, o texto de apresentação, o primeiro de cinco paratextos, conta com o texto “O *Poltergeist* de Machado”, de J. P. Cuenca, um texto que fala do impacto machadiano na literatura brasileira e o descaso que ele passa, ao ter uma de suas moradias transformadas em um cortiço abandonado. Os outros paratextos são divididos em dois, o primeiro sendo o poema de Carlos Drummond de Andrade, “A um bruxo, com amor”, publicado no jornal “Correio da Manhã” em 1958; os demais são denominados posfácios e são: i) “Caldeirão de Bruxo”, de Romeu Martins – jornalista, contista e roteirista, ele organizou uma publicação que será abordada no capítulo a seguir, a “Medo Imortal” (2019), um livro com os contos de horror dos nomes dos primeiros imortais da ABL; ii) “Pecados Tropicais”, de Maurício Barros de Castro – escritor e professor; e iii) “Fragmentos Machadianos”, uma série de fotos do autor e seus colegas, mapas do Rio de Janeiro e fotografias dos espaços em que o autor circulou na Cidade Maravilhosa.

Para além do constante “Darkside” sublinhado na parte superior do colete, não há outras menções diretas à editora, como se este objeto fosse um obelisco editorial, com existência própria, demarcação da independência próspera da editora que se reconhece na figura do autor. Algo que não surgiu do nada, mas foi construído por ela desde a publicação de “Medo Imortal” em 2019, e que ganhou força com a evocação do nome do autor, “Machado”, no curioso “Prêmio Machado Darkside”, e que, então, aos

dez anos de editora, ela pudesse fincar terreno como o que é: a Darkside® Books. O livro pode ser checado na Figura 29, a seguir:

FIGURA 29 – “MACHADO, A CIDADE E SEUS PECADOS” (2022), DE MACHADO DE ASSIS



Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/machado-cidade-e-seus-pecados--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O caso a seguir parece ser fruto da editora contornando as impossibilidades mercadológicas que a impedem de ter em catálogo todos os livros que adaptam, ou foram fonte, para filmes de horror. Trata-se de “O Exorcista: segredos e devoção” (2023), de Mark Kermode.

Este livro é uma forma da editora trazer para seu catálogo de forma direta o clássico do cinema de horror, ainda que não possua o título que gostaria – “O Exorcista” (1971), de William Peter Blatty, atualmente com os direitos na editora HarperCollins, cuja primeira e última edição foi realizada em 2019. Mas, “cá entre nós”, a editora não sairia disso totalmente com “uma mão na frente e a outra atrás”, afinal, em 2017 ela publicou o livro sequência “Legião” (1983), deixando explícito na quarta capa e nas páginas de venda através da frase “A continuação de O Exorcista” antes do título.

A obra de Kermode (2023) é posta em venda em boa hora, afinal, em 2023 eram comemorados os 50 anos da estreia do filme, e este livro é fruto de uma longa pesquisa de Kermode (2023) sobre o filme e suas qualidades técnicas que o levaram a ser um dos únicos filmes de horror ganhadores do Oscar. Assim, supomos que, para uma ocasião

tão paradigmática para com o universo que a editora pretende circunscrever, nada mais digno do que uma “edição definitiva”, como é nomeada essa sua produção.

Para tanto, o projeto gráfico com capa dura, folhas de guarda separadas em duas ilustrações, a primeira – da segunda capa para a folha de guarda – com a representação da icônica cena de Regan flutuando durante o exorcismo, e a segunda – da folha de guarda para a terceira capa – representando outra cena icônica, a do Padre Lankester Merrin durante uma expedição se encontrando com uma estátua de Pazuzu – o antagonista da narrativa – no Iraque. Além disso, a edição conta com um fitilho preto e sua tintura de corte, também na cor preta, conta com respingos verdes, uma remissão ao, também, icônico vômito verde de Reagan em estágio avançado de possessão demoníaca. Na lombada, a caveira usual da editora aparece verde e derretendo, o que mantém a sintaxe desse elemento do vômito verde – que traremos adiante quando tratamos do brinde editorial “Reagan’s Slime” [“Gelelé da Reagan”, em inglês].

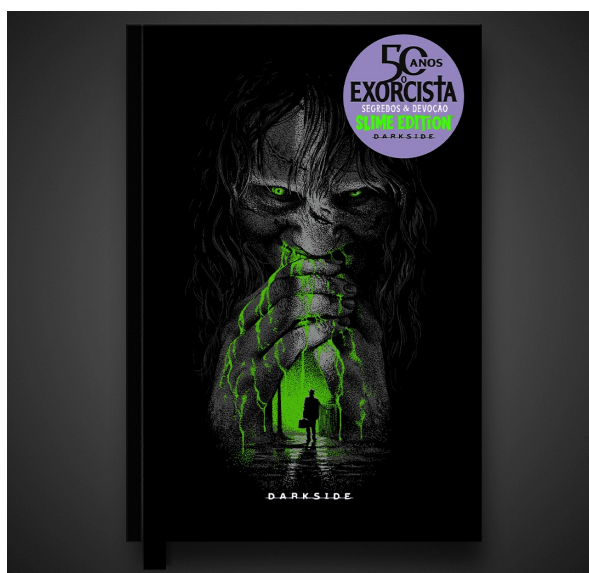
No universo simbólico, temos a remissão à *British Film Institute* [“Instituto Britânico de Filmes”, em inglês] (BFI), que produziu este livro em parceria com a Darkside® Books. Esse instituto sem fins lucrativos tem como finalidade promover e documentar o cinema, e essa aliança, supomos, foi o que tornou possível a aquisição dessa obra pela editora carioca e não sua recorrente, apesar de grande, HarperCollins. O que corrobora para nossa suposição de que a Darkside® Books se constrói, e busca construir seu universo simbólico, através do cinema também. Como traço distintivo.

Além do mais, toda a edição consta com imagens dos bastidores e de cenas do filme e iluminuras que enriquecem – e encarecem – o projeto gráfico significadamente. Dentro dos tecnemas, mantém-se um grande trunfo da editora, os prefácios adicionais. Esta edição conta com o posfácio “O Exorcista: um olhar amoroso”, de Marcia Heloisa – além de sua atuação como tradutora, também é gerente editorial da Darkside® Books, sua escolha vem, também, pois ela pesquisou sobre pânico políticos e “O Exorcista” (1973), de William Friedkin, em seu doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) –; o livro também conta com um glossário de A à Z, dedicado a explorar algumas palavras que rodeiam o filme; os créditos das duas versões do filme – a versão original de 1973, e a versão com cenas adicionais e reorganizadas, e remasterização de som e imagem, de 2000 –; no paratexto “A quem recorrer em caso de possessão demoníaca”, de Renan Santos – escritor, ilustrador e tradutor, é mestre em Antropologia e doutor em

Sociologia –, ele traz diversos santos²¹⁴ que podem auxiliar em supostos casos de infestaç demoníaca. Por fim, o último paratexto é a oração da medalha de São Bento, amuleto católico cuja oração – em latim, no filme – é considerada a mais forte a ser usada no caso de um exorcismo.

Todos esses detalhes fazem desse objeto um exemplar do potencial da Darkside® Books, o que a torna uma gigante no mercado brasileiro, conseguindo fazer alianças com instituições estrangeiras, e produzir, a partir de seu “banco de talentos”, ainda mais recursos que enriquecem suas produções, ao mesmo tempo em que as encerram em seu universo próprio. Na Figura 30, a seguir, o livro:

FIGURA 30 – “O EXORCISTA: SEGREDOS E DEVOÇÃO” (2023), DE MARK KERMODE



Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/o-exorcista-segredos-e-devocao--slime-edition--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O último livro a ser abordado, antes de entrarmos na questão dos brindes e a possível circulação de significados de sua circulação, é “O Grande Deus Pã” (2024), de Arthur Machen. Este é o terceiro título de um dos selos mais recentes da Darkside® Books, o “Sociedade Secreta” – a ser melhor desenvolvido no capítulo seguinte – e seu diferencial está na influência que ele teve no repertório de H. P. Lovecraft e seu gênero “*weird*” – mais informações na nota de rodapé número 12, na página 25 desta dissertação. O projeto gráfico apresenta as características recorrentes das produções da

²¹⁴ Figuras divinas da mitologia cristã que passaram pelo ato de beatificação, um processo burocrático em que o Vaticano reconhece a veracidade dos milagres de dadas pessoas falecidas.

editora: capa dura, fitilho – na cor preta – e folhas de guarda estilizadas em continuidade com as segunda e terceira capas.

Quanto ao universo simbólico, o livro apresenta o símbolo da editora na lombada, como ícone, e o escrito, acima do tradicional nome “Darkside” sublinhado, “*Limited edition*” [“Edição limitada”, em inglês], em letra cursiva. Além do mais, o livro conta com iluminuras em páginas que antecedem, por exemplo, o posfácio, e apresenta seis paratextos sobre a narrativa suas conexões com Lovecraft e o autor. O que faz com que o texto comece na página 25 e se encerre na página 100, sendo as outras, cerca de, 62 páginas, adições da editora, quase metade da edição.

O primeiro paratexto é a recorrente neste selo apresentação ao selo, assim nomeando o texto de “Sociedade Secreta”, assinado pelos editores, esse texto apresenta a leitura em contrapartida das edições anteriores, recorrendo à simbologia alquímica dos quatro elementos naturais – que também é filosófica – para estabelecer uma continuidade. Assim, se as edições com o título de “O Rei de Amarelo” – tanto de Robert W. Chambers, quanto sua adaptação – seriam ligados ao elemento “fogo”; “O Grande Deus Pã” (2024), Arthur Machen, é conectado ao elemento “terra”, o que também leva a uma lógica colecionável para os títulos deste selo.

O paratexto seguinte, “O Grande Deus Pã: Medos, Monstros & Máscaras”, assinado por Enéias Tavares – professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e diretor da Editora da UFSM, ele já publicou títulos na Darkside® Books e organizou algumas edições, e, neste caso, está como consultor do selo da editora. Este texto em específico apresenta um breve panorama da vida e obra de Machen, assim como fala de sua ligação com a “Ordem Hermética da Aurora Dourada” – “*Golden Dawn*”, a principal referência para a criação do selo – que adiantamos aos pesquisadores futuros, é descontinuada como lógica editorial do selo a partir desta edição, quando na edição seguinte é publicado “Otelos” (2024), de William Shakespeare, autor anterior à criação da ordem, o que revela um planejamento menos óbvio para as publicações do selo, que talvez não seja tão tributário da ordem em questão, ou talvez a conexão do mítico bardo com ela seja algo que merece investigação e isso foi feito pela editora.

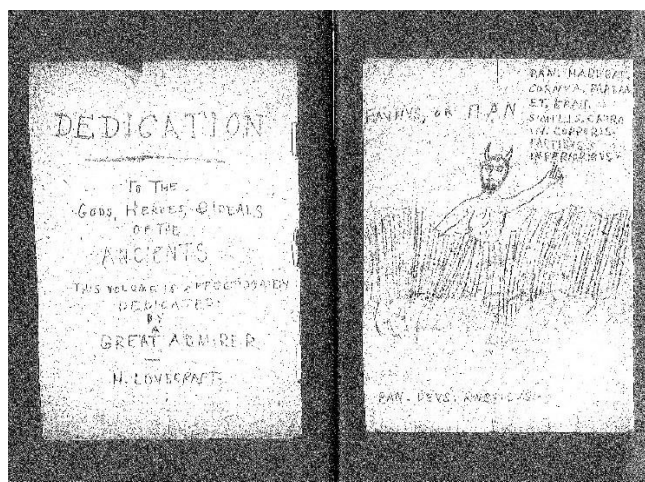
O paratexto seguinte é o “Pós-fácio: ele vive – A Imortalidade de um deus na Arte Ocidental”, também escrito por Enéias Tavares, esse ensaio dedica-se a discorrer sobre a figura mítica de Pã, sua relação com os gêneros da Tragédia e da Comédia, e a presença do deus em nossa contemporaneidade através de objetos culturais que remontam à Antiguidade Clássica Greco-Romana. O paratexto seguinte é uma curadoria

de Enéias Tavares intitulada “Pã: uma iconografia de dança e desejo”, em que são apresentados resumos dos mitos em que o deus aparece, sua presença em obras de arte, e suas retomadas em produções culturais contemporâneas que vão cada vez mais associando a imagem e a atuação do deus como algo demoníaco, auxiliando na imagem do Diabo como um ser chifrudo, com pernas de bode e casco fendido, e a sua contraparte, que assume o tom fantasioso para trazer a imagem do deus, ou seus servos, os sátiros, para representar o medo e a carnavalização do cotidiano – a conexão feita pelo curador é com até o filme “O Labirinto do Fauno” (2008), dirigido por Guillermo del Toro, mas há em “Silvestre”(2019), de Wagner Willian, a presença de sátiros/faunos, o que pode ser um elemento a ser investigado em pesquisas futuras.

O paratexto seguinte, não assinado, é uma elocubração sobre o elemento “terra”, agora trazido de forma mais central, o que, supomos, após tantas leituras adicionais, pode auxiliar o leitor a ver uma melhor coesão do que fez o planejamento editorial “encaixar” essa obra ao elemento.

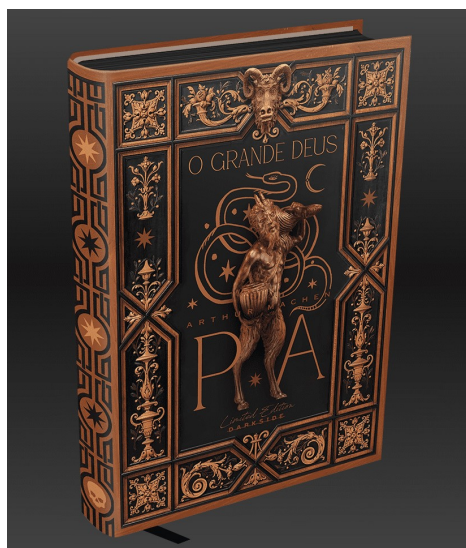
Por fim, há ainda mais três paratextos, sendo dois deles uma sequência referente à mesma unidade, a autoria de H. P. Lovecraft, e o último um breve resumo sobre a figura do autor. Nos dois primeiros, temos em sequência, um desenho que Lovecraft fez quando criança – aos 12 anos de idade – para ser frontispício de seu poema, dando sua visão sobre o deus; o poema é o paratexto que está logo em seguida, e é intitulado “Pã” (1902), nunca antes publicado – ou seja, um material de raridade que está em posse da editora e é inédito, o que reforça sua força simbólica. A seguir, nas Figuras 31 e 32, o frontispício e o livro:

FIGURA 31 – O FRONSTISPÍCIO DE H. P. LOVECRAFT



Fonte:Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

FIGURA 32 – “O GRANDE DEUS PÃ” (2023), DE ARTHUR MACHEN



Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/o-grande-deus-pa--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 26/01/2025.

Analizando apenas os livros, já temos bastante indício de como se desenha o campo do “Universo Dark”, e a profusão de brindes da editora é tão grande que, se formos nos ater a todos eles que vêm com a compra de cada exemplar, estaríamos correndo o risco de ficarmos redundantes em nossos apontamentos. Portanto, vamos nos dedicar apenas em alguns brindes editoriais e paraeditoriais, respectivamente, a seguir.

Como primeiro exemplo, temos o “Brinde Editorial (2019)”, sendo este o pôster em que as capas e folhas de guarda de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, têm como ilustração. Este produto assume valor distintivo, supomos, pois, as ilustrações de Wagner Willian são muito mais que isso, elas também são *quadros*, *pinturas*, mais que meios de linguagem a serem incorporadas em quadrinhos, elas são *obras de arte*. Assim, ter um pôster com parte dessa arte como “brinde” – via aquisição exclusiva por meio do *site* da editora – é algo que permite, aos fãs do autor, ter acesso a, pelo menos, quatro quadros do autor, o da menina com a cabeça de cervo em mãos, o do lobo – personagem com grande relevância na narrativa –, o do *bersekr* [“camisa de urso”, em nórdico antigo] – que remonta a guerreiros que cultuavam Odin e eram guerreiros ferozes, que se valiam de rituais mágicos para se tornarem guerreiros viscerais²¹⁵ - e, por último o de cervos que talvez sejam metamorfos mágicos.

Todas essas possibilidades de quadros se dão porque, apesar de no *site* do autor [<https://www.wagnerwillian.art>] apenas um desses quadros se efetivarem como parte da

²¹⁵ Em “O Hoemem do Norte” (2022), de Robert Eggers, Amleth, o protagonista, se torna um *bersekr*, ou melhor, um *ulfrhedinnár* [“usando lobo de outra maneira”, em nórdico antigo], e é mostrada uma reconstituição historicamente acurada do processo desses guerreiros para a batalha.

coleção “Sobre instintos”, mas estão compondo as ilustrações da HQ como parte da história e dos adornos visuais da página, pois, como o autor nos contou em entrevista, esse é o seu *modus operandi* na sua relação com sua arte. E ainda é possível encontrar outras duas ilustrações que estão em “Silvestre” (2019), e o preço de cada uma? A primeira, que se passa durante o massacre ocasionado pelo Caçador, intitulada no site como “Ruminantes” (2012), de composição mista e dimensões de 100x80cm, custa R\$ 18.000,00. A seguir, a tela:

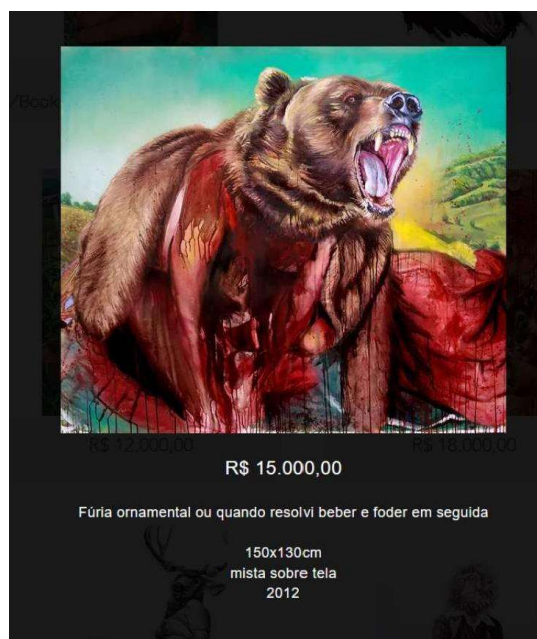
FIGURA 33 – “RUMINANTES” (2012), DE WAGNER WILLIAN



Fonte: Print de tela no site do autor. Disponível em: <https://www.wagnerwillian.art/c%C3%B3pia-sobre-instintos?lightbox=dataItem-lg0nyiqt1>. Acesso em: 20/01/2025.

A outra, nomeada “Fúria ornamental ou Quando resolvi beber e foder em seguida” (2012), que é utilizada para estampar o título da HQ em uma folha de rosto dupla, de composição mista, e proporção de 150x130cm, custa um total de R\$ 15.000,00. A seguir, a tela:

FIGURA 34 – “FÚRIA ORNAMENTAL OU QUANDO RESOLVI BEBER E FODER EM SEGUIDA” (2012), DE WAGNER WILLIAN



Fonte: *Print* de tela no *site* do autor. Disponível em: <https://www.wagnerwillian.art/c%C3%B3pia-sobre-instintos?lightbox=dataItem-lg0nyiqt2>. Acesso em: 20/01/2025.

Assim, esse pôster é um item de valor simbólico que extrapola os limites da HQ e se torna parte do sistema de produções do autor, mas, como meio, só é possibilitado pela editora que “permite” aos fãs esse acesso exclusivo. A seguir, a imagem do pôster:

FIGURA 35 – BRINDE EDITORIAL (2019)



Fonte: Imagem disponível no *site* de venda da HQ. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/silvestre-drk-x/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O brinde editorial seguinte é o “Brinde Editorial (2022) – Primeiro”, que consiste em um postal em formato de retrato de Machado de Assis, que compõe o conjunto do livro “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022), o livro comemorativo de dez anos da editora. Sua relevância está neste ser um retrato colorido, que evidencia a tez retinta dos fenótipos negros do escritor.

A editora, em 19/06/2020, assina uma matéria em seu “*Dark Blog*”, que trata do embranquecimento do autor, a partir da campanha “Machado de Assis Real”, feita pela Faculdade Zumbi dos Palmares, em que ela “disponibilizou a foto corrigida do autor para ser impressa e colada sobre as fotos que o retratam como um homem branco” (Darkside® Books, 2020, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/redescobrimdo-machado-de-assis-um-intelectual-negro/>. Acesso em: 20/01/2025). A campanha aconteceu, aparentemente, em 2019, como dá a entender a chamada da matéria: “Verdadeira imagem de Machado de Assis foi reconhecida em 2019, mais de um século depois de seu nascimento” (Darkside® Books, 2020).

Nesta matéria, inclusive, a editora traz a presença do autor através de seu conto que compõe a antologia “Medo Imortal” (2019), o “A Igreja do Diabo” (1884), inclusive disponibilizando um *link*¹⁶⁷ para o texto na íntegra, um PDF nos moldes do tratamento dado para essa edição. E devido à sua retomada, também, como o conto que abre a edição de 2022, temos que a editora vê nele uma espécie de epítome da escrita do autor, para além de ser o ensejo dessa edição que trabalha com uma curadoria que visa a organização textual dentro da temática dos Sete Pecados Capitais. Inclusive, ela retoma o trecho que, talvez, tenha inspirado a ideia para a edição de 2022:

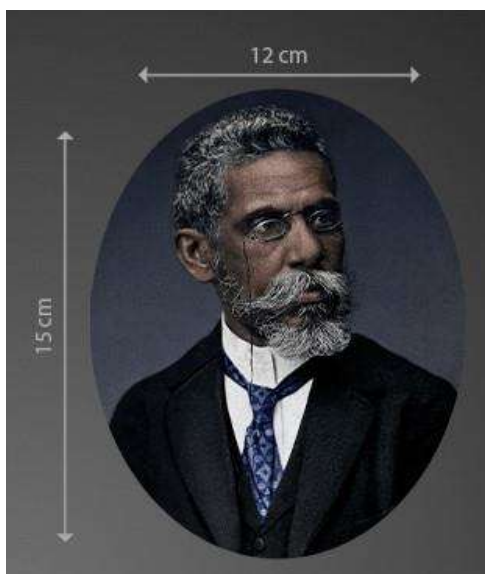
A soberba, a luxúria, a preguiça, foram reabilitadas, e assim também a avareza, que ddarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Iliada* (Machado de Assis, 1884 *apud* Darkside® Books, 2020, [n.p.]. Grifos do texto originário. Disponível em: <https://darkside.blog.br/redescobrimdo-machado-de-assis-um-intelectual-negro/>. Acesso em: 20/01/2025).

Assim, esse primeiro brinde editorial (Figura 36, a seguir), por nós tomado assim, dada sua relevância histórica e evidência da circunscrição simbólica da editora, torna-se essencial para entendermos o campo “Universo Dark”.

216

Link disponibilizado: https://darkside.blog.br/wp-content/uploads/2019/06/A_igreja_do_diabo_Machado_de_Assis_Medo-Imortal.pdf. Acesso em: 20/01/2025.

FIGURA 36 – “BRINDE EDITORIAL – PRIMEIRO (2022)”



Fonte: Elaboração própria feita a partir da imagem na página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/machado-cidade-e-seus-pecados--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 26/01/2025.

Mas outro brinde soma-se a ele nesse sentido. O “Brinde Editorial (2022) – Segundo”, um postal de caveira, traz em si uma união do símbolo da editora, a caveira, com o projeto gráfico do livro, que remete muito à vegetação tropical – assim como azulejos, Figura 42 –, e em sua capa, em que uma foto em preto e branco do escritor é sobreposta por formas que remetem aos furos das folhas de costelas-de-adão, uma planta comestível e natural do México, mas que encontra nos climas tropicais as temperaturas ideais para seu desenvolvimento – talvez, assim como certo escritor que nunca saiu da cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma, a editora evoca por meio de um símbolo – Figura 37, a seguir – a união de seu “Universo Dark” à autoria de Machado de Assis – mediada pelo seu processo editorial. Uma forma de baliza do ethos ominoso que essa editora busca manter em suas produções, apesar de algumas serem discutíveis quanto ao seu pertencimento à ficção especulativa.

FIGURA 37 – “BRINDE EDITORIAL – SEGUNDO (2022)”

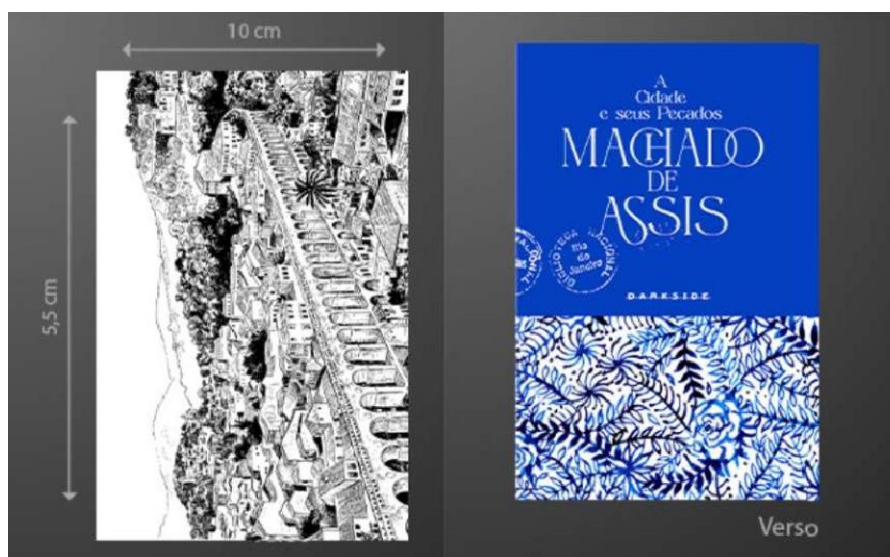


Fonte: Elaboração própria feita a partir da imagem na página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/machado-cidade-e-seus-pecados--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O “Brinde Editorial (2022) – Terceiro” entra nesta análise para concluir a *semântica global* (Maingueneau, 2005)²¹⁷ de como esse livro ajuda a compreender os funcionamentos de circunscrição de seu campo. Este brinde trata-se de uma ilustração em formato de cartão postal da cidade do Rio de Janeiro em preto e branco, cujo verso, ao contrário de um cartão postal, é formado por uma imagem dividida em duas, sendo a superior um fundo azul com o nome do autor em evidência e carimbos da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, e a parte inferior a ilustração vegetativa em tons que vão do azul ao preto, que se apresenta na lombada do livro e na parte inferior do colete – Figura 38, a seguir.

²¹⁷ Noção proposta em “Gênese dos discursos” (2005), para apontar que a transmissão do significado de um discurso está presente em todos os seus níveis de análise, de forma descentralizada e horizontal, sem que uma instância de significação se sobressaia a outra, dentro das balizas que possibilitam dados tipos de enunciação.

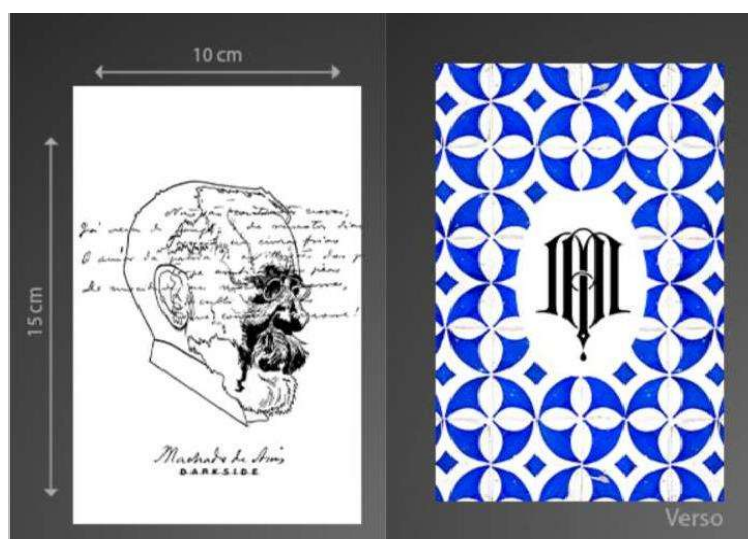
FIGURA 38 – “BRINDE EDITORIAL – TERCEIRO (2022)”



Fonte: Print de tela no site do autor. Disponível em: <https://www.wagnerwillian.art/c%C3%B3pia-sobre-instintos?lightbox=dataItem-lg0nyiq2>. Acesso em: 20/01/2025.

A título de curiosidade, reproduzimos a seguir, na Figura 39, o verso de outro brinde editorial, um postal cuja parte frontal é uma ilustração com o desenho do autor de perfil e escritos em letra cursiva, que remetem a uma caligrafia clássica, se não a do próprio autor, cujo verso é um mosaico de azulejos com o símbolo dessa “marca” única da editora – as iniciais do autor formando um símbolo e que está na parte superior do coleto, junto ao tradicional “Darkside” sublinhado presente nos livros da editora:

FIGURA 39 – POSTAL E AZULEJOS “MACHADO DE ASSIS”



Fonte: Elaboração própria feita a partir da imagem na página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/machado-cidade-e-seus-pecados--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 26/01/2025.

A sequência de brindes editoriais seguintes é a “Brinde Editorial (2023) – Primeiro”, um pote de Gelelé, o “Brinde Edittorial (2023) – Segundo”, um postal em formato de ingresso de cinema, e o “Brinde Editorial (2023 [2017]) – Terceiro”, o mais curioso destes, por nos auxiliar a corroborar a alocação paraliterária que a editora tem com suas produções, por este ser vendido como um “Livro Secreto”, mas se tratar de “Legião” (2017), de William Peter Blatty, a continuação do livro “O Exorcista” (1971), do mesmo autor.

Há, ainda, outros quatro postais, duas fotos, uma de Reagan com os olhos revirados prestes a flutuar e outra do Padre Lankester Merrin, cujo verso conta com os autógrafos de seus atores, em ambas fotografias, os de Linda Blair – intérprete de Reagan MacNeil – e Max von Sydow – intérprete do padre; um cartaz em miniatura do filme, em língua inglesa, com a parte inferior personalizado com três cinemas fictícios, o “*Darkside Picture Theatre*” [“Cinema Darkside”, em inglês], o “*Macabra Theatre*” [“Cinema Macabra”, em inglês] e o “*Darkside Drive-In*” – este remontando à modalidade de cinema em que um cinema ao ar-livre conta com um telão enorme e os assentos são substituídos pelos carros dos telespectadores; o quarto, e último postal, é o “*Postal Toy*” [“Brinquedo Postal”, em inglês] em que é possível recortar ou a ilustração de Reagan em sua cama vomitada, segurando o crucifixo que ela usa para se masturbar em outra das cenas mais icônicas do filme, ou, em seu verso, ilustrações das demais personagens do filme: Pazuzu, o antagonista demoníaco; Chris MacNeil, a mãe de Reagan; o Padre Damien Karras, co-protagonista, juto da família MacNeil; o Padre Lankester Merrin; o Tenente William Kinderman, investigador encarregado de analisar as circunstâncias da misteriosa morte de Burke Dennings, vítima de Pazuzu em um primeiro estágio de possessão de Reagan; e o Padre Joseph Kevin Dyer, amigo do Padre Karras. Estes brindes podem ser vistos na Figura 40, a seguir:

FIGURA 40 – *POSTAL TOY* – O EXORCISTA

Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/o-exorcista-segredos-e-devocao--slime-edition--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 26/01/2025.

Começamos então pelo pote de gelelé, separaremos sua parte editorial, a embalagem, em três focos de análise: as partes frontal e lateral – que são totalmente em língua inglesa – e a parte traseira – que, supomos, por questões legais (mediados pelo Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia [Inmetro]) em questões de ser um produto de circulação nacional, necessitar estar em (português) brasileiro.

A parte frontal, então, conta com frases de efeito de entusiasmo que são usadas, usualmente, para atrair o consumidor. Na parte superior esquerda, temos um círculo com o rosto de Pazuzu parecendo estar surpreso e a seguinte frase “saíndo” do círculo em que ele está: “*I NEED IT!*” [“EU QUERO!”, em inglês]. Abaixo do nome do produto, “Regan’s Slime” [“Gelelé da Regan”, em inglês], está um balão de linhas pontiagudas que, junto do texto em caixa alta, pode ser usado para expressar entusiasmo e/ou irritação (dada a natureza do produto, optamos pela primeira indicação), o texto diz: “*ALREADY BLESSED*” [“JÁ BENZIDO”, em inglês], o que

atribui um traço distintivo, e irônico, sobre a natureza da “novidade” – trata-se de um brinquedo que aproveita a ideia do vômito verde de Reagan possuída e o transforma em um brinquedo. Em baixo da logo – o rosto de Reagan em estágio avançado de possessão com as mãos abertas, brincando com o vômito que acaba de ser espelido por sua boca –, está escrito: “*IT DROVE OUT OF REGAN – IT BRING US TOGETHER*” [“ELE SAIU DE REAGAN – ELE NOS UNE”, em inglês], o que remonta à ideia de que os brinquedos tendem a construir uma relação de pertencimento a quem os tem.

Na parte lateral estão mais informações que criam uma realidade paralela em que este realmente seria um produto em circulação como brinquedo. Na parte superior, há a frase em caixa alta “*YOU CAN PLAY WITH FRIENDS**” [“VOCÊ PODE BRINCAR COM OS AMIGOS*”, em inglês], o asterisco é retomado após outras duas frases que retomaremos adiante, a partir de outro asterisco está escrito: “**KEEP DISTANCE FROM CAPTAIN HOWDY*” [“*MANTENHA DISTÂNCIA DO CAPITÃO HOWDY”, em inglês], em fonte menor – Capitão Howdy é o nome falso que Pazuzu assume para conseguir a confiança de Reagan e então a possuir –, o que traz certo humor mordaz ao produto.

Em um balão dentado menor, acima da frase principal dessa parte lateral, a ser retomado adiante, está escrito “*HOLY WATERPROOF*” [“SAGRADAMENTE À PROVA DE ÁGUA”, em inglês], e abaixo está a frase “*PLAY WITH SLIME® GET A SMILE*” [“BRINQUE COM GELELÉ® FIQUE LELÉ”, tradução livre nossa do texto em inglês]. Na parte inferior dessa parte lateral da embalagem, há ainda quatro elementos, o da parte superior esquerda, com uma ilustração do Padre Merrin atendendo o telefone, com uma caixa de texto: “*Exorcism lyrics for emergency. The Lord’s Prayer*” [“Texto exorcista para casos de emergência. Oração do Pai Nosso”, em inglês], seguindo da oração mais importante da fé católica, no entanto, seu encerramento não é o plenamente conhecido “Amém”, mas sim uma frase que supomos ser do latim, contudo a fonte é tão pequena que é ilegível.

Na parte inferior esquerda está uma brincadeira quanto ao asseguramento de qualidade do produto e número de SAC: “*Reagan’s Slime® quality is guaranteed. Tell us if not completely satisfied. Phone Darkside’s Exorcism 24h. Information Service, 0800 666 666*” [“Gelelé da Reagan® tem qualidade garantida. Nos contate em caso de insatisfação. Ligue para o Exorcismo Darkside 24h. Serviço de Informação, 0800 666 666”, em inglês]. A piadoca com estar insatisfeito com o produto ser um possível caso de necessidade de exorcismo e o telefone ser justamente o “666”, suposto “Número da

Besta”, popularizado pelo paradigmático “A Profecia” (1976), dirigido por Richard Donner – e que, na verdade, é inacurado, o número correto, seguindo sua localização na Bíblia, seria o “361” –, baliza ainda mais a semântica ironicamente demoníaca do produto e as suas precauções devidas.

Como todo produto dessa ordem, temos na parte inferior direita as instruções e a composição do produto. Começamos pelas instruções de uso, em “*Directions*” [“Instruções”, em inglês], lê-se: “*Remove the seal and open the package. Gently extract the vomit from the inside. For better smiles, press the slime against the bottom of the jar for farting noises*” [“Remova o selo e abra o produto. Gentilmente extraia o vômito de dentro. Para mais risadas, pressione o geledé contra o fundo do pote para ter sons de pum”, em inglês]; na parte seguinte, temos a composição do produto, em “*Composition*” [“Composição”, em inglês], lê-se: “*Regan’s vomit juice, Breakfast (and other minor meals), Pazuzu’s Essence, Pazuzu’s Rage, Pazuzu’s Particles*” [“Vômito da Reagan, Café-da-manhã (e outras refeições menores), Essência do Pazuzzu, Fúria do Pazuzu, Partículas do Pazuzu”, em inglês]. E abaixo de tudo isso está escrito: “*Made in Georgetown, USA. Packed by Regan Teresa MacNeil*” [“Feito em Georgetown, EUA. Emabalado por Regan Teresa MacNeil”, em inglês].

Por fim, na parte traseira, temos os elementos usuais para certificação e regularização de vendas de produtos em solo nacional: o Certificado de Segursnça do Inmetro de acordo com resoluções dos BRICS, o número de registro, o peso líquido do produto, a designação do tipo de produto, a composição, aviso de contenção de glúten, especificação dos cuidados e procedimentos para com o produto, aviso de não responsabilização pelo uso inadequado do mesmo, aviso de toxivcologia do produto, país de fabricação, indicação etária e o porquê, e a localização e contato da empresa que o fabricou.

O pote de geledé pode ser visto na Figura 41, a seguir:

FIGURA 41 – “BRINDE EDITORIAL (2023) – PRIMEIRO”



Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/o-exorcista-segredos-e-devocao--slime-edition--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 26/01/2025.

Agora abordemos o bilhete, nosso “Brinde Editorial (2023) – Segundo”. Este postal se assemelha a um bilhete de cinema feito em papel cartão, contudo, este postal possui em suas inscrições algumas conexões com o “Universo Darkside” e com o Horror como um todo, o que o faz relevante para nossa análise. Começemos a analisá-lo pelo seu ethos prévio. Como um bilhete antigo de cinema, ele possui a localização do assento: “ilha 8, seguimento B, fila T e assento 10” – elementos que não conseguimos investigar se têm algum significado específico; ele também tem a data específica de uso deste bilhete, “26 de dezembro de 1973” – data de lançamento do filme nos EUA –, na sessão das “3h” da madrugada – horário considerado como assombrado na cultura ocidentalizada –; ele também possui a especificação de que é uma entrada para apenas uma pessoa, e seu preço “\$15.00” – que assumimos que sejam 15 dólares, um valor um pouco alto, levando em conta a inflação, para um bilhete de 1973. Além do mais, nele está especificado que o bilhete é próprio do cinema fictício “*Macabra Theatre*” – o que conectaria o livro a uma produção do repositório brasileiro de filmes de Horror drinhado pela editora (a ser analisado no capítulo a seguir), o que é curioso, devido ao livro não ser do selo “Macabra”, mas, talvez, a parceria da editora com o BFI tenha vindo justamente por intermédio do Macabra™.

O bilhete ainda conta com uma conexão com o universo do Horror, do cinema e da editora, ao ter especificada a entrada para a sessão sendo localizada no “Portão 5

Warren”, sendo o “Warren” uma referência ao famoso casal de demonologistas que documentaram e resolveram casos sobrenaturais pelo mundo, além disso, Ed e Loraine Warren, ainda, foram eternizados pelos famosos filmes da série “Invocação do Mal”, em que alguns de seus casos foram ficcionalizados, assim como acontecimentos de sua vida – o casal, ainda, também conta com quatro livros publicados pela Darkside® Books, em que alguns autores estudam seus casos mais famosos, a partir dos documentos oficiais do casal e dos documentos oficiais do caso sobrenatural da vez. Importante ressaltar que, como será visto na Figura 45, a seguir, esse bilhete está todo em língua inglesa:

FIGURA 42 – “BRINDE EDITORIAL (2023) – SEGUNDO”



Fonte: Imagem da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidedbooks.com.br/o-exorcista-segredos-e-devocao--slime-edition--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 26/01/2025.

O último brinde editorial da vez, ao contrário dos demais que são informados como presentes na compra da pré-venda – como o pote de gelelé, que é da “*Limited Slime Edition*” [“Edição Gelelé Limitada”, em inglês] –, ou da venda de fato dos livros da editora, em que o produto é mostrado e “justificado”; o “Brinde Editorial (2023 [2017]) – Terceiro” veio como um “Livro Secreto”. A revelação do livro em questão, ao abrir o “Pacote Darkside”, no entanto, não deveria ser tão surpreendente, não por motivos de lógica – o brinde “Livro Secreto” ser a sequência do livro de 1971 faz todo o

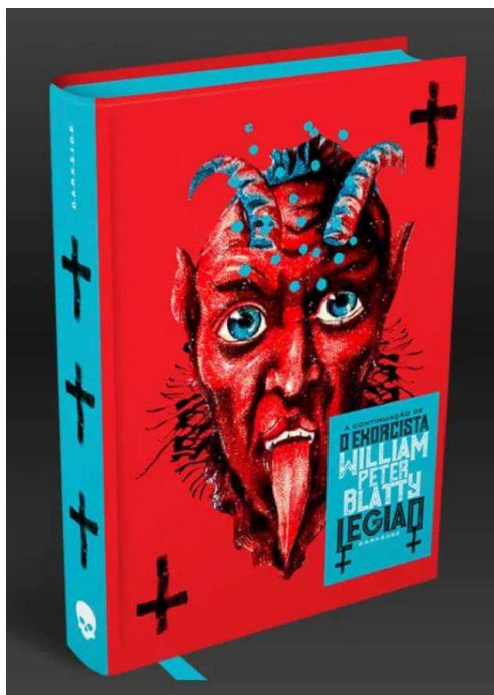
sentido –, mas acabou sendo para nós, como pesquisadores: a Darkside® Books havia alocado um de seus livros, a sua principal vitrine, como um brinde.

Mais, a editora não colocou esse brinde às vistas em um “Compre na pré-venda o livro comemorativo dos 50 anos da estreia de ‘O Exorcista’ e ganhe de brinde o livro da sequência da história adaptada”. Não, ao colocar este brinde como um “Livro Secreto”, a editora, mesmo que indiretamente, causa o efeito de que o livro por si só, apesar de ter um projeto gráfico cuidadoso e diferente, com fitilho e corte pintado em azul claro, não seria o suficiente. Como se ele fosse menor, ou, supomos, como se ela tivesse certa vergonha por não ter os direitos do primeiro livro, o que pode ter influência desde a publicação de “Legião” em 2017, quando o livro tem em sua quarta capa e em todo espaço possível a especificação de que este livro é “A continuação de O Exorcista”.

Enquanto pesquisávamos “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e a editora, já havíamos conjecturado que a editora abria margem para entendermos algumas de suas publicações a partir de seu tratamento de prioridade, como paraliterárias, muitas vezes fazendo parecer, ao nosso ver, que alguns livros seriam tão peças adornáveis quanto a sua infinidade de brindes exclusivos. Mas, ao colcoar um de seus livros como brinde, e esconder qual publicação era essa, passamos a tomar essa informação como um dado que confirmava nossas suspeitas.

Dentro das publicações da editora, este é um dos livros que não contam com nenhum paratexto em forma de prefácio ou posfácio, uma característica simbólica a menos de valoração. Mas isso não era o suficiente para confirmarmos nossas suspeitas, afinal, não fizemos uma pesquisa de fôlego que investigasse todo o catálogo da editora dentro de um recorte temporal, o que, além de impossível, também seria inútil em dada medida, uma vez que, como mostraremos no tópico a seguir, a simples inserção de um objeto editorial “livro” no catálogo de uma editora pode, e consegue, fazer com que toda sua valoração simbólica mude, reorganizando o passado e o futuro dentro dos termos que estão postos no presente. Isso também torna possível pensarmos, e apeans pensarmos, por enquanto – uma vez que não tentamos entrar em contato com a editora –, quais as lógicas mercadológicas e simbólicas que tornariam possível uma editora iudependente, portanto cheia de riscos – como já apresentado –, tomar uma decisão tão aparentemente polêmica com um objeto tão paradigmático e cheio de valor quanto o livro em seu formato em códice., que, além de tudo, passa por um processo de edição – no caso desta editora – caro.

FIGURA 43 – “BRINDE EDITORIAL (2023 [2017])”



Fonte:Elaboração feita a partir de de *print* da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/legiao/p>. Acesso em: 26/01/2025.

A caminho de encerrarmos essa vereda pelos campos silvestres desta Área-X iluminada por esse potente farol, chega a hora de falarmos dos brindes paraeditoriais. Começamos pelo primeiro selecionado: o “Brinde Paraeditorial (2018)”, a estaca de madeira que acompanha as edições de “Drácula” (2018), de Bram Stoker.

Apresentada na narrativa de Stoker (1897) como um dos instrumentos para se enfrentar vampiros – todos baseados no compilado de narrativas populares que o autor fez –, entre todas as opções (além das flores de alho), essa é a que se tornou mais popular, a ponto de filmes que abordam vampiros não deixarem de, pelo menos mencionar o objeto – a exemplo, “Hotel Transilvânia” (2012), dirigido por Gendy Tartakovsky. Contudo, sua representação se difere um pouco das fontes e do que está no livro, sendo um objeto muito menor do que deveria, e com um efeito muito mais avassalador do que é relatado de seu uso.

A estaca em seu uso relatado, pelas lendas populares, tem cerca de um metro e não é o único instrumento usado, é parte de um processo. Primeiro, é preciso encontrar o caixão do vampiro – algo rastreado pela data do último falecimento natural e suas vítimas primárias, e só então começa o processo de expurgo do vampiro. Após aberto o caixão é que é o momento de brilhar da estaca. Ela é posicionada entre o esterno e a

caixa torácica, no exato ponto que leva ao coração; com um martelo, ela é usada para perfurar o órgão do suposto vampiro, e ela ter um metro é importante, pois o morto-vivo irá reagir “confirmando” as suspeitas; e aí ela ser de madeira é ainda mais importante, pois ela não será removida do cadáver, mas o caixão será selado, então, após o “golpe fatal”, o martelo será usado mais uma vez para quebrar a estaca em uma altura que permita fechar o tampo; após isso, o corpo será decapitado, então o caixão será parafusado e coberto por elementos que repelem o vampiro, água-benta, flores de alho e tudo o mais.

No caso da estaca brinde, assim como nos aparecimentos desse objeto na cultura pop, ela é bem menor, mas é de madeira – de verdade, ela vem com farpas inclusas –, com cerca de 28,3cm e adornos estilizados, uma fita de couro sintético marrom, uma cruz em ambos os lados e estilosas manchas vermelhas na ponta, simulando ser sangue. A editora tem produzido e estocado esse produto, a ponto de hoje, sete anos após a sua publicação, ser possível adquirir esses produtos, é um reforço à imagem de editora potente que ela possui. Fazendo desse objeto um símbolo de sua força comercial, mesmo não sendo uma editora de grande porte.

FIGURA 44 – “BRINDE PARAEDITORIAL (2018)”



Fonte: Elaboração própria feita por fotografia do objeto estudado.

O “Brinde Paraeditorial (2024)”, por sua vez, entra como uma produção limitada condicionada à compra na pré-venda de “O Grande Deus Pã” (2024), de Arthur Machen. Ele é um “Chifre Mítico”, hoje substituído pelos clássicos cadernos da editora.

Sua composição, supomos, é de resina, o que dá um aspecto bastante similar a um chifre real, e seu formato é o de uma cornucópia; acompanhado de um adesivo estilizado com o título do produto. No entanto, mesmo tendo seu formato e sendo realista, aparentemente, ele não é o que se espera como item de colecionador, como revela o seguinte comentário feito por um “darksider” no Instagram da editora:

FIGURA 45 – COMENTÁRIOS SOBRE O “CHIFRE MÍTICO”



Fonte: *Print* de tela da publicação no Instagram. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/C2c4jPEupLJ/?img_index=1. Acesso em: 26/01/2025.

Transcrição do texto cuja autoria manteremos oculta por não se tratar de uma pessoa pública:

Chegou ontem, o livro é bonito, tem a qualidade @darksidebooks, agora dizer que o chifre mítico é item de colecionador é exagero e desonesto, trata-se de um chifre comum com uma faixa rótulo ainda mais comum identificando o chifre, talvez o verdadeiro colecionável, mas que qualquer um imprime em casa inclusive com qualidade superior. Para piorar comprei duas edições uma para mim e uma para presentear e os chifres são diferentes entre si, e não possuem nenhum acabamento que os diferenciem de qualquer chifre para *drink horn*, o que não seria problema se não fosse um item “limitado de colecionador”, enfim esse termo induz a pessoa a efetuar uma compra errônea ([Autor não identificado], 2024, [n. p.]. Grifos nossos. Disponível em: https://www.instagram.com/darksidebooks/p/C2c4jPEupLJ/?img_index=1. Acesso em: 21/01/2025).

Assim, entendemos que uma falta de utilidade, que não a decorativa, pode ser um problema – o adesivo do chifre, para sua leitura, exige que a “boca” esteja voltada

para baixo, o que poderia significar sua não utilidade como *drink horn* [“chifre de beber”, em inglês], um tipo de produto presente na cultura caipira, assim como em espaços bastante masculinizados, usualmente ligados a uma suposta “cultura *viking*”; no Brasil, ironicamente apelidada de “tupiniviking”, união das palavras “tupiniquim” (nome atribuído aos primeiros povos indígenas que entraram em contato com os portugueses no litoral) e “*viking*” (nome dado aos atores de povos nórdicos, responsáveis por atividades como a comercial, a exploradora e a militar desses povos), essa união causa o efeito irônico ao “retirar” do sintagma “*viking*” a identificação de certos brasileiros com uma perigosa ideia de “pureza racial” e “masculinidade atual”, ao evidenciar a miscigenação violenta pela qual o país passou.

No entanto, essa opinião do darksider, acima, muito ligada a uma questão utilitária do produto – gostaríamos de saber o que ele acharia da estaca que, além de tudo, é afiada –, não corresponde as todas opiniões sobre esse produto – naturalmente –, como pode ser verificado pelo comentário logo abaixo, cuja autoria manteremos não identificada pelos mesmos motivos:

@darksidebooks recebi hoje o meu e tenho uma pergunta muito honesta para fazer: aquele chifre que vem de brinde é real ou sintético. Porque, cara, não dá pra saber a diferença! ([Autor não identificado], 2024, [n. p.]. Grifos nossos. Disponível em: https://www.instagram.com/darksidebooks/p/C2c4jPEupLJ/?img_index=1. Acesso em: 21/01/2025).

O que retorna à materialidade do produto, apontando certa qualidade decorativa. Não saber a diferença desse produto para com um chifre real é algo distintivo, e, levando em conta o comentário anterior, os chifres serem diferentes entre si, revela certo aspecto artesanal para o produto – outra qualidade mercadológica, haja vista que a artesanaria leva em conta o trabalho de artesão que, humanamente, não conseguirá produzir dois produtos iguais, ou seja, as peças por ele feitas serão únicas. A mesma coisa ocorre com as estacas, elas diferem em peso e espessura, um traço não deliberado – retomando Flusser (2007), um traço fatal de sua formalização material –, mas que, no entanto, também encontra uma forma de construir valor simbólico. A seguir, na Figura 46, o famigerado “Chifre Mítico”:

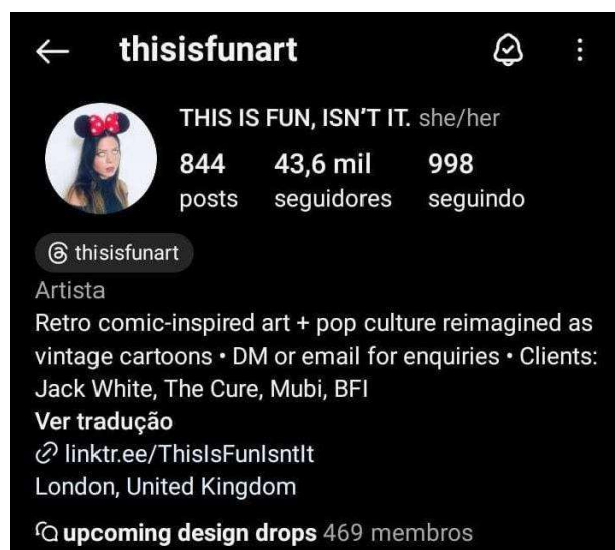
FIGURA 46 – “BRINDE PARAEDITORIAL (2024)”



Fonte: Elaboração própria feita por fotografia do objeto estudado.

Para finalizar essa parte, traremos os últimos produtos a serem analisados via os tecnemas selecionados. Por serem produtos condicionados às promoções que a Darkside® Books faz, os denominamos “Brinde Editorial Promocional – Primeiro”, um “Dark Card” de Halloween, colecionável, que apresenta as ilustrações da artista Sarah Sumeray, especializada em artes no estilo retro de quadrinhos, e que reimagina elementos da cultura pop através dessa estética – supomos que a parceria entre a editora e a artista se dê por intermédio do BFI, um de seus clientes apontados em seu perfil do Instagram:

FIGURA 47 – PERFIL DE SARAH SUMERAY



Fonte: *Print* de perfil de trabalho da artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/thisisfunart/>. Acesso em: 20/01/2025.

E outro brinde, o “Brinde Editorial Promocional – Segundo”, fez parte da mesma promoção, trata-se de um “Dark Cup”. Tendo apresentado a coleção de copos anteriormente, iremos analisar na ordem apresentada e sistematizada.

Os “*DarkCards*” – a grafia não é exata, portanto, neste caso manteremos a que está no objeto em questão – entram no “Universo Darkside” a partir da coleção “*Vintage Horror Show*” [“Filme de Horror Antigo”, em tradução livre do inglês], na promoção de *Halloween* de 2023, ao contrário do que esse nome possa parecer, o “Antigo” não se dá necessariamente pela época das produções representadas pela arte de Sumeray, haja vista que há filmes como “*It – a Coisa*” (2017), dirigido por Andy Muschietti, compondo a coleção, mas sim pelo estilo da arte.

Outro fator relevante nesses produtos são: a ausência de referências ao nome da autora – que, para sermos sinceros, encontramos por acaso em nossas pesquisas; e a ausência da presença deles. Na verdade, os “*DarkCards*”, para além dessa coleção, nem são mencionados como vindo nos pacotes, a exemplo, também existem os “*DarkCards*” da coleção “Zodiaco das Caveiras”, em que cada compra, não se sabe em que período exatamente, é acompanhada pelo envelope e pelo cartão aleatório – assim como o de *Halloween* – de um dos doze signos, grafado em inglês, do zodiaco ocidental(izado), e na parte superior uma frase de efeito, como a do caso representado na Figura 48, a seguir, em que o cartão de gêmeos tem a frase, em PT-BR: “Meus livros são meu tesouro. Não desgrudo e não empresto”; ou o caso do cartão de escorpião, que tem a frase: “Sou apaixonante e voraz. Um belo livro raro, porém venenoso”.

FIGURA 48 – DARKCARD – ZODÍACO DAS CAVEIRAS



Fonte: Elaboração própria feita a partir do escaneamento do objeto estudado.

No cartão tomado para análise, temos a cena de abertura do que viria a ser a clássica série de filmes “Pânico”, dirigida até seu quarto filme por Wes Craven – pois veio a falecer durante o processo de produção do quinto filme, em 2015, sete anos antes da estreia dele em 2022. Neste cartão temos a personagem de Drew Berrymore, Casey Becker, já irritada com o assédio via telefone do assassino Ghostface que ronda sua casa – visível na Figura 49, a seguir. O cartão se torna interessante, pois, sendo feito por uma artista britânica, e sendo a Darkside® Books uma editora nacional que se vale do capital simbólico do Horror, um gênero predominantemente capturado por países de língua inglesa – lê-se EUA e Inglaterra –, seus produtos não têm a preocupação dese valer da língua inglesa – como já visto, mas que será aprofundado no capítulo a seguir. E neste caso, o que nos chama atenção é a frase da personagem indicada por um balão de fala: “*What do you want?!*” [“O que você quer?!”, em inglês].

FIGURA 49 – “BRINDE EDITORIAL PROMOCIONAL – PRIMEIRO”



Fonte: Elaboração própria feita a partir de escaneamento do objeto estudado.

Para finalizarmos, analisemos então o “*Dark Cup – Tomato Soup Frank*”. O copo tem uma paleta de cores com predominância da cor verde e preta, tendo como cor de destaque para seus adornos, a vermelha. Na parte superior frontal, em branco e em uma tipografia que remonta aos créditos e peritextos de filmes antigos, o escrito “*Darkside*”. Na parte frontal, ao centro, temos uma ilustração do monstro de Frankenstein que remonta ao clássico da *Universal Studios*, “*Frankenstein*” (1931), dirigido por James Whale, grande responsável pela elipse quanto ao nome do monstro, que faz com ele seja confundido até hoje – vide o já citado “*Hotel Transilvânia*” (2012),

dirigido por Genndy Tartakovsky, em que o monstro também é chamado de “Frank” pelos amigos”. Abaixo, ainda na parte frontal, está o nome da coleção, sendo o “*Tomato*” na cor vermelha, e o “*Soup*” na cor verde contra o fundo preto. Ao lado do ícone do monstro, ainda, há algumas abreviações e números que não nos dizem muita coisa: à esquerda, está escrito “NET WT”, e à direita, “10¾ OZ.”.

Na parte traseira, acompanhando o nome da marca, à esquerda, está o símbolo da ediotra, uma caveira circunscrita por um anel, e o “®”; e o nome da marca “*Condensed Brains*”. Abaixo, está a imagem de um sol nascente ou poente, sobreposto por uma mão que sai do chão, simbologia clássica de um zumbi saindo de seu túmulo, o que pode ser uma pista para o símbolo da marca, o que faria sentido, haja vista que se verifica em todos os copos e, à exceção do “*Tomato Soup Graveyard*”, não tem a ver com nenhuma das temáticas, restando só o nome da marca como opção interpretativa, uma vez que os zumbis foram se transformando, na cultura pop, em seres sobrenaturais que se alimentam de cérebros. Na parte inferior traseira está a receita exclusiva que acompanha o copo, toda em inglês – motivo pelo qual já vamos traduzir todas as informações diretamente.

O motivo de nos atermos à receita, por mais que ela seja realmente uma receita, se dá pelo imaginário evocado pela semântica global do monstro de Frankenstein na cultura pop. A começar pelo seu nome, “*Frank’s Shake*” por incrível que pareça, “*Frank’s*” é parte de nomes de empresa e produtos relacionados a *milk-shakes*, comidas apimentadas e temperos (“*Frank’s ‘n Shakes*”, “*Frank’s RedHot*” e “*Frank’s Secret Shake*”); dessa forma, mas, estando em um copo temático especificado como “Frank” com um ícone do monstro clássico eternizado pela cultura pop, temos uma captura dessas informações e uma filtragem para o seu ethos. Nesta receita, isso significa que a receita terá a paleta de cores tal como o monstro assume hoje no imaginário: preto e verde. Em termos culinários, isso significa que os principais produtos serão: sorvete de menta com pedaços de chocolate (usualmente verde claro) e bolachas tipo waffer de chocolate preto. Como ingredientes secundários, temos a obrigatoriedade de leite (é um *milk-shake*) e corante alimentar verde (opcional).

Portanto, nessa receita temos a união de um produto alimentício, o *milk-shake*, a uma especiaria, a menta, retomando o trocadilho do nome e reunidos de forma a construir a semântica global que traz coerência para com o ethos abordado, no caso, o ethos do monstro de Frankenstein.

FIGURA 50 – “BRINDE EDITORIAL PROMOCIONAL – SEGUNDO”



Fonte: Elaboração própria feita por fotografia do objeto estudado.

Toda esta vereda por este campo selvagem, cheio de espécimes, nos permite entender como a editora gere sua identidade atarvés de seus produtos. A análise dos tecnemas, focados em unidades técnicas, principalmente linguísticas, mínimas, é capaz de nos ajudar a mostrar o universo do Horror traduzido por essa luz do farol que ela é. Nesse sentido, a editora seria um *mídiu*m, assim como ela também é “entidade” no mundo das ideias do que seriam produções editoriais de horror, portanto uma OM que se espalha pelas suas MO, atravessando e apreendendo o meio em volta, essa Área- X, o Horror, e quem estiver em seu caminho.

A partir deste ponto já não sabemos mais se Wagner Willian não é produto deste farol, assim como esta pesquisa e nós mesmos. Vemos vultos saindo da lanterna do farol: pessoas, livros, copos, cartões, potes, estacas e muitas outras coisas mais em uma profusão estonteante. Temos a impressão de que vimos silhuetas muito parecidas conosco saindo de lá também, nossos *dopplegängers*, talvez?

3.3. *Mídiu*m: micelial

Em “Aniquilação” (2014), de Jeff Vandermeer – na verdade, atravessando toda a trilogia, sem nenhuma explicação explícita –, a Torre é tanto parte da Área-X quanto também atua como uma dispersora de múltiplas existências nesse território e para além dele. Os exploradores, como somos levados a acreditar na narrativa, adentram nessa construção e, chegando à sua base, encontram-se com uma abertura que brilha em branco, atravessando ela, eles são transformados em criaturas do ambiente da Área-X,

ao mesmo tempo, pelo Farol, suas cópias, seus *dopplegängers*, são projetados e caminham, com todas as memórias prévias de seus copiados, rumo ao mundo além da fronteira desse lugar. Por motivos misteriosos, esses duplos são encontrados próximos aos lugares em que habitavam, enquanto suas contrapartes transformadas, seja em animais “esquisitos” demais para serem apenas espécimes do mundo natural, seja como monstros que assombram a Área-X, vagam por esse território obscuro.

Trazendo essas informações para a nossa metáfora nesta pesquisa, seria dizer que o Horror, essa Área-X, ou, nos termos metodológicos desta pesquisa, essa OM, tem em sua Torre, “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, uma MO, um mecanismo de espelhamento dos exploradores – os pesquisadores e/ou leitores – para que, através de outra MO, o Farol, a Darkside® Books, eles se tornem objetos que colocam para circular seus elementos em sua transmissão. Contudo, o Farol é também uma OM, é através de sua luz que depreendemos a Área-X, ele é também um produtor de duplos dos que se encontram na Área-X, e aqui estendemos a metáfora a objetos, esses duplos também atuam como constituidores da potência que é depreendida desse Farol, eles também atuam como MO.

O que queremos apontar com isso é que não tem escapatória. As mediações materiais sempre apontam a uma organização ideal. E em uma lógica sistêmica, esta pesquisa está atuando na construção da imagem da editora e do que se entende por Horror. A parte existencial disso, ou seja, questões como “Eu sou a mesma pessoa que entrou aqui, ou eu sou uma réplica de mim atravessada por esse ambiente?”, é a consequência de nos entendermos como parte desse sistema. A ironia de tudo está nesta ser uma pesquisa de Horror, portanto, de ansiedades materializadas, medos materializados, e essa nossa perspectiva, sistêmica, ser aterrorizante, em certa medida, é apenas a “cereja do bolo” nós participarmos indiretamente na construção desta imagem a quem somos críticos – e, na verdade, sistemicamente, este é o elo entre a crítica e a criação de um valor a ser atribuído à obra criticada, somos assim, em certa medida, uma instituição em relação ao(s) produto(s) analisado(s)..

Essa relação inescapável se dá por meio dos *mídiuns*, objetos que têm uma dupla existência e que transmitem sentidos na esteira do tempo:

Transmitir é, por um lado, *informar* o *inorgânico* fabricando estoques identificáveis de memória, por meio de determinadas técnicas de inscrição, contagem, estocagem e colocação em circulação de vestígios; e, por outro, *organizar* o *socius* sob formas de organismos coletivos, dispositivos de anti-ruído, totalidades persistentes e transcendentais a seus membros, reproduzindo-se a si mesmas sob certas condições e com custos específicos cada vez mais elevados, como esses seres vivos não biológicos que são, por diferentes motivos, uma escola de pensamento, uma Ordem religiosa, uma Igreja, um

partido, uma academia. Sem essa O.M. – bolsão de neguentropia, enclave de ordem talhado com meios próprios e grande esforço na desordem circundante, micromeio constituído com grande dificuldade, forma quase substancial extraída de um meio ambiente mais ou menos amorfo –, a pura e simples translação de M.O., através do espaço e do tempo, avançava para a entropia máxima (interferências, perdas na linha, fossilização, repetição, extinção). Fazer uma cadeia de sentido obriga, para impedi-la de se desfazer, a refazê-la incessantemente com a ajuda de elos vivos, os que o Evangelho chama as “pedras vivas” do edifício. Em suma, se não há transmissão cultural sem técnica, também não há transmissão puramente técnica (Debray, 2000, p. 25. Grifos do texto originário).

Assim, trabalhando por intermédio de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, a editora Darkside® Books, estávamos trabalhando com uma MO de uma OM, no entanto, entendendo os aspectos sistêmicos que regem a circulação dos objetos de cultura, simplesmente não poderíamos ignorar que a editora era também a MO de uma OM, o Horror. Ela, por mais centralizadora simbólica que seja do gênero, ainda não é “completa” do que significa o gênero – e talvez nunca seja –, e é por isso que buscamos investigá-lo desde as suas supostas gêneses. E, tendo como prerrogativa uma análise sistêmica, não poderíamos ignorar seu caráter polissistêmico, que, por sua vez, é atravessado pelas tecnologias de edição e seu caráter entremeio.

Tudo o que fizemos até aqui, foi por entender todas essas imbricações e como elas passam a significar. A *necessidade* de termos feito tudo isso, vem das exigências que o objeto “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, nos impôs pelas suas materialidades que passamos a entender como um *espelho* de tudo isso, desde suas técnicas inscricionais até a interpretação principal que tomamos de sua narrativa. Estamos trabalhando com um livro de areia, esse objeto místico e infinito, cuja cada virada de página abria-se para uma nova fonte inefável de informação e que não adiantava voltarmos ao que tinha sido lido anteriormente, pois novas informações brotariam e assim perderíamos o rastro desse raro animal que estávamos seguindo.

Portanto, durante esta análise morfológica, escavamos o solo desta Área-X, e o que encontramos foi uma extensa rede miscelial que conectava todos os pontos da topografia que havíamos levantado. Sendo este conjunto de hifas uma forma de podermos extrair informações quanto ao que sustenta e nutre esta densa vegetação, apresentamos a seguir um resumo dos achados.

Como descreve a autora, Coleman (2019), no Prefácio de “Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror”, “A promessa revelatória do cinema de gênero”:

O horror tem algo a dizer sobre religião, ciência, estrangeiros, sexualidades, poder e controle, classe, papéis de gênero, origem do mal, sociedade ideal, democracia *etc.* ... Enquanto o terror às vezes tem sido marcado pela sua reputação de “filme B”, de baixo orçamento e/ou de gênero explorador [apelativo], é impossível negar sua capacidade única de expor as questões e preocupações do nosso mundo social, incluindo nossas sensibilidades raciais (Coleman, 2019, p. 34).

O Horror não esteve preocupado em se ater aos motivos que “gêneros elevados” têm – pelo menos não esteve por grande tempo e certamente não das formas desejáveis pela “elite intelectual” –, e que foram historicamente construídos no campo cultural de formação de memória coletiva. Ele, por muito tempo, foi relegado às margens da cultura, institucionalizada pelos detentores do poder intelectual.

Citando Peter Hutchings, em “*The Horror Film*” (2004), a autora traz que

“Uma forma de rebaixar o gênero do terror”, escreve Hutchings, “é subestimar sua audiência ... dizendo que as únicas pessoas que possivelmente podem gostar desse tipo de coisa são doentes ou estúpidos (ou doentes e estúpidos)”. Eu não quero desconsiderar o que para alguns é “uma pulga atrás da orelha” no que diz respeito aos filmes de terror. Muitos desses filmes são, realmente, repletos de sanguinolência (a doença) e com roteiros fracos (a estupidez). Filmes de terror raramente são coisas dignas de vencer um prêmio no Festival de Cannes, (p. 34) mas o seu público pode ser bem mais esperto do que alguns críticos e acadêmicos imaginam. Esse público entende que o gênero como um todo não é inerte, e que realizadores de filmes de terror revelam algo muito, muito mais horrorizante: que o nosso mundo e as relações são realmente unidos por pouco mais do que cola de peruca e *spirit gum*.

A noite dos mortos vivos é um clássico *cult* agora. Os aficionados do gênero concordam que foi uma das maiores contribuições e Romero para o gênero e para a mídia. Contudo, já se passaram algumas décadas desde que *Noite* exigiu que nos perguntássemos o que era mais assustador: zumbis comedores de carne, ou aquilo que fazemos uns com os outros diariamente (Hutchings, 2004 *apud* Coleman, 2019, p. 34-35. Grifos do texto originário).

O Horror, enquanto tipo não institucionalizado de produto cultural, tal qual um carniçal, sempre foi alvo de caçadas intensas e sistematizadas para que se perdesse na entropia do tempo, mas seus caçadores esqueceram-se de perfurá-lo com uma estaca e decapitá-lo. Atualmente, cada vez mais esse gênero quebra o tampo de seu caixão e escava a saída para a superfície, uma maldição que se espalha enquanto ele se alimenta dos seres vivos e “puros”, como é evidenciado na matéria “Desprezado pela crítica, literatura de horror ganha a atenção de pesquisadores”, escrita por Juliana Vaz em

dezembro de 2023²¹⁸ – que está, simplesmente, na Revista FAPESP, o veículo de divulgação científica da Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo, um dos maiores veículos de divulgação científica do país.

Assim, pensando, principalmente, em filmes de horror que retratam pessoas negras, Coleman (2019) traz em “Intro: estudando negros e filmes de terror”, o que seria sua defesa para a não rejeição desse gênero no cinema às margens do sistema:

Para o escritor de livros de terror Stephen King, aquilo que está enterrado sob a fantasia de terror é válido o suficiente, como ele afirma: “para início de conversa, nós entendemos que a ficção é uma mentira. Ignorar a verdade dentro da mentira é um pecado contra o ofício”. Para nos certificarmos, a intrínseca “qualidade fantástica [do horror]”²¹⁹ produziu mais pensamentos imaginativos, inovadores e provocadores (bem tortuosos e confusos) do que é por vezes aparente naquelas áreas de representação mais engessadas pelas exigências do realismo”. Por meio da sua imaginação, inovação e inclinação à provocação, o terror não apenas comenta sobre a cultura negra, mas, como Clover afirma, também “dedura” a mídia dominante, reparando seus lapsos em relação a convenções, visões culturais e representacionais e coragem.

O que eu procuro evitar aqui é tratar o gênero do terror como “uma longa cadeia de códigos imutáveis” onde as mudanças históricas significativas são descartadas como “pouco mais do que variações insignificantes”. Outros estudiosos têm trabalhado de forma eficiente e influente para identificar e organizar o tratamento dos negros ao longo do tempo na cultura popular e na mídia (Coleman, 2019, p. 39).

Deste modo, podemos entender que essa forma de narrativização da realidade que é “enterrada viva nos sombrios recantos do Gótico”, para retomar uma citação, por nós traduzida de Halberstam (1995, p. 11), é um caráter distintivo que poderia ser mais bem visto dentro dos sistemas em que circula. Da mesma forma como as percepções sobre o que cabe como foco de horror tem relevância nessas “atualizações do gênero”.

“Silvestre” (2019), de Wagner Willian, é produto da Darkside® Books, mas ele também tem sua independência em outro sistema quase que exclusivo, ele é uma Torre porque ele também produz criaturas, mas não como o Farol, que as envia por meio de sua “luz”, ele é um *monstro* que cria outros *monstros*. A saber, a HQ, a Torre, é um ponto de encontro entre sua própria criação, via Rastejador – criatura importante para a mitologia da trilogia e para esta metáfora, que será apresentada no capítulo a seguir –, e a instituição de todo um universo ctônico por meio de seu brilho subterrâneo, referente à autoria do autor. A HQ é um espelho da editora, porque o modo de instituição de seu universo é interno, opaco, em contrapartida da constante publicização de sua casa editorial, o Farol, que ilumina para além dos meandros da Área-X.

²¹⁸ Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/desprezada-pela-critica-literatura-de-horror-ganha-atencao-de-pesquisadores/>. Acesso em: 21/01/2025.

²¹⁹ Inserção da autora dentro da citação.

Assim, analisando as amostras retiradas da composição da Torre, percebemos que não se tratava de camadas e tipos de solo, mas de tecidos, epiderme, pele, gordura, vasos sanguíneos, tudo isso se estendendo em redes como de hifas emaranhadas que se estendem por baixo do solo, envolvendo a Torre e as outras existências de nossa Área-X. A nossa Torre em nada era uma construção senão em seu formato, estávamos analisando uma criatura *viva*:

A primeira coisa que notei ao chegar no patamar, antes de nos aproximarmos da escada em espiral que descia para as profundezas, antes mesmo de encontrarmos as palavras escritas na parede, foi que... a torre estava *respirando*. A torre *respirava*, e quando eu tocava as paredes sentia nelas o eco de um coração batendo... não eram feitas de pedra, e sim de *tecidos vivos*. Aquelas paredes ainda eram brancas, mas uma espécie de uma fosforescência branco-prateada se elevava delas. O mundo pareceu rodar por um momento, e eu me sentei pesadamente junto à parede. A topógrafa veio para perto de mim, tentando me ajudar a levantar. Acho que eu ainda estava tremendo quando finalmente fiquei de pé. Não sei se posso reconstituir em palavras a enormidade daquele momento. A torre era uma espécie de criatura viva. *Nós estávamos adentrando um organismo vivo*” (Vandermeer, 2014, p. 45. Grifos do texto originário).

4. Taxonomia do espécime

Como demonstrar as dimensões de análise dessa existência gótica? Essa Torre cravada no chão, respirando, tal qual uma catedral gótica, nos mostra, de saída, um vertiginoso “4.1 Tímpano”, que é a primeira coisa que podemos ver dela, as diversas camadas que informam sua mitologia — no caso, o universo Darkside® Books. Contudo, assim que nos aproximamos mais, ao mesmo tempo nos afastamos dessa característica mais explícita, vemos uma formação mais misteriosa e abrangente, que se liga a uma intertextualidade, ou seja, começa a se expandir em potência midiológica, estamos vendo o que seria a “4.2 Nave-Portal” dessa construção.

Acessamos, efetivamente, a Torre através dessa entrada que se expande em diversas entradas — dessas entradas, focaremos em quatro. E cada vez mais que nos aproximarmos, mais nos afastaremos do território do acampamento, e mais adentraremos na Torre e seremos, aos poucos, conectados, de uma forma estranha, às águas da bacia hidrográfica “Literatura”.

Uma vez absortos pelas propriedades dessa Torre, ao buscarmos a fonte de luz dentro dessa “coisa”, nos deparamos com a “4.3 Rosácea”. Ela é bastante misteriosa, não muito diferente do que vemos logo acima do Tímpano, do lado de fora; ela atua como uma lente, e, graças a ela, podemos ver que essa construção-existência possui um Rastejador, que nos captura, fragmenta e traz para nós uma compreensão do que é essa Torre e o que somos nós. Sendo essas as formas que encontramos de nomear os elementos taxonômicos desse espécime, também é dessa forma que podemos dissecá-lo, ainda que sem separar suas partes, de fato.

O Rastejador é um monstro caracterizado por “escrever” nas paredes da Torre uma espécie de texto literário. As palavras, no entanto, não são formadas por tinta, mas por uma espécie não identificável de fungos que soam como “música” para a Bióloga. Além disso, ele não é uma criatura “exata”:

Enquanto eu me acostumava àquela claridade, o Rastejador mudava de forma com a velocidade da luz, como se zombando da minha capacidade de compreendê-lo. Era uma imagem por trás de uma série de lâminas de vidro refrator. Eram várias camadas em forma de arcada. Era um imenso monstro em forma de lesma orbitado por criaturas ainda mais bizarras. Era uma estrela cintilante. Meus olhos ficavam a todo instante desviando dele, como se um nervo óptico não fosse suficiente (Vandermeer, 2014, p. 178).

4.1. Tímpano

Sobre a entrada de catedrais góticas e/ou neogóticas é comum encontrar uma estrutura semicircular e pontiaguda, se não triangular. Nessas estruturas é comum encontrar passagens bíblicas retratadas, esculturas também. Os tímpanos possuem, ao seu redor, diversos contornos com uma miríade de detalhes. Em termos de uma análise técnica, os tímpanos são parte do ritual de entrada no espaço paratópico de uma construção religiosa – ver capítulo “1. Diário de bordo”, página 17 desta dissertação –, deste modo, elegemos este como o primeiro elemento taxonômico da análise desta Torre gótica [do Horror] que pesquisamos.

Entendemos que “Silvestre (2019), de Wagner Willian, sendo parte do Universo Darkside® Books, é preciso analisá-lo pelos termos deste campo interno em que ele se encontra. Quais as regras que o alocam em um lugar e não outro, quais valores que isso implica em sua circulação, e o que disso pode ser justificável ou não. Mas a editora possui uma miríade de “macrorregiões”, que valem o esforço de uma análise em sua totalidade, no entanto, não temos tempo hábil para isso – as trincheiras da Área-X parecem se expandir e precisamos voltar. Portanto, focaremos em uma análise do catálogo da editora, eventualmente, algumas dessas macrorregiões poderão emergir nas análises, e serão essas: o *site* da editora, seu *blog* e sua *newsletter*.

Antes de mais nada, gostaríamos de evidenciar que esta saída não foi propriamente uma ideia nossa. Em março de 2021, os integrantes do GP Comunica: Priscila Couto Ilha (CEFET-MG); Rayana Andrade Mendes Dutra (CEFET-MG); e Arthur Matheus Rosa Santos (CEFET-MG), orientados pelo co-líder de pesquisa, o Prof. Dr. José Muniz Jr. (CEFET-MG), publicaram o relatório de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada: “A edição de livros de estudos linguísticos no Brasil contemporâneo: análise comparativa das editoras Contexto e Parábola”. Para realizar esta análise, eles se valeram dos catálogos disponibilizados por essas editoras para acessar seu histórico de publicações, uma saída prolífica, portanto, tendo essa saída metodológica em mãos, nos valem dela para conseguir acessarmos o que seria o quinhão de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, dentro dos meandros de sua casa editorial, a Darkside® Books.

4.1.1. Catálogo Darkside® Books

No dia 6 de dezembro de 2023, no *blog* oficial da editora foi publicada uma matéria denominada “Conheça as marcas do universo Darkside® Books: todos os lados da Caveira para amantes da literatura Dark”, em que a editora explica cada um de seus selos editoriais se valendo de uma linguagem casual, comum à sua identidade:

O que te trouxe aos domínios da Caveira? Algum clássico do terror? Talvez uma investigação de serial killer? Obras sobre os seus filmes preferidos? Há mais de 11 anos a **Darkside® Books** deixa sua marca na literatura de terror, fantasia, true crime e muito mais. Você conhece mesmo todos os lados da Caveira? Então vem com a gente nesse tour pelas diferentes possibilidades narrativas que te aguardam no Darkverso (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 11/12/2023. Grifos do texto originário).

A postagem contém pequenos excertos que apresentam as “marcas” da Darkside® Books, com algumas contando com imagens ilustrativas de sua “coleção”, como são chamadas. Vale ressaltar que essa publicação conta com as marcas mais recentes do catálogo até então, sendo os selos “Sociedade Secreta” e “Wish” as mais novas, adicionadas ainda no ano de 2023, com a primeira sendo consagrada pela publicação do romance e da HQ “O Rei de Amarelo” (2023), homônimos, e a segunda pela compra da editora independente “Wish” e incorporação de seu catálogo no *site* da Darkside® Books.

O quadro em que é comum ser apresentada a autoria do texto em portais, conta com ela sendo atribuída à própria editora, com parte de seu texto de apresentação remetendo ao *site*, e a imagem sendo a do fundo *dégradé* vermelho com a caveira branca na frente, parte de sua identidade visual. Sendo assim, entendemos essa postagem, veiculada aos consumidores dessa editora via boletim on-line, como uma forma de estabilizar seu catálogo de forma “canônica”. Seria a própria editora organizando suas marcas para seus consumidores.

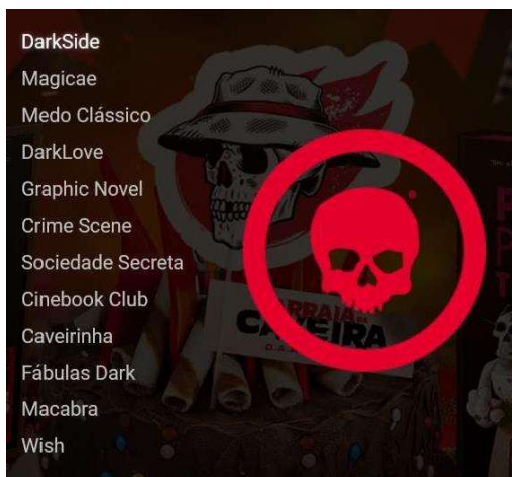
O primeiro tópico e marca tratada é “Darkside – O lado raiz da Caveira”. Neste tópico, a marca é apresentada da seguinte forma:

A marca **Darkside** abriga o que há de **mais interessante e instigante no universo sombrio da literatura**. Stephen King, Andrew Pyper, Cesar Bravo e Thomas Olde Heuvelt são alguns dos moradores consagrados da casa mais sangrenta do Brasil, e seus personagens inesquecíveis voltam à noite para povoar nossos sonhos. A cada página de um livro, a cada calafrio, a cada anoitecer, estaremos sempre apostando no escuro, no mágico, no sobrenatural e no novo.

Dentro de nós é sempre meia-noite (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 11 dez. 2023. Grifos do texto originário).

E seu ícone é a caveira da editora circulada, como pode ser verificada na Figura 51, a seguir:

FIGURA 51 – ÍCONE “DARKSIDE”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

Começando pelo título, ao se apropriar do termo “raiz”, que tem tido um deslizamento semântico como adjetivo²²⁰, sinônimo de “original”, “clássico”, a editora localiza nessa coleção o que, poderíamos supor, é seu carro-chefe. O primeiro grifo do excerto, após o nome da marca, mostra que é por esse selo que a editora organiza as obras que considera como mais valiosas, apesar de logo em seguida nos dar uma pista dos nomes que compõem essa parte do catálogo: desde o “Mestre do Terror”, Stephen King, até Cesar Bravo, autor nacional, denominado pelo escritor Lucas Dallas como “O nosso mestre do terror nacional”, em excerto na página do livro “VHS: Verdadeiras Histórias de Sangue” (2019), no site da Darkside® Books²²¹.

Ao acessar o *hiperlink* na postagem, “Conheça a coleção”, no entanto, não nos deparamos com um conjunto coeso de obras, na verdade, aparentemente metade delas,

²²⁰ Possivelmente, o termo “raiz” seja relativo à dualidade entre os gêneros musicais “sertanejo raiz”, localizado pelos seus “modões”, músicas em que se tecem narrativas sobre a vida no campo e a cultura do sertanejo, e o “sertanejo universitário”, cujas produções são voltadas para narrativas referentes a relacionamentos românticos e festas, que circulam em meios como festas universitárias, voltadas a um público mais jovem, e não necessariamente caipira.

²²¹ Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/vhs-verdadeiras-historias-de-sangue-drk-x/p>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ou um pouco menos, é de lançamentos, enquanto a outra metade é de livros um pouco mais antigos, alguns até mesmo esgotados. Mas um detalhe se sobressai nessa coleção e chama atenção para o que estamos analisando nesta pesquisa: “Silvestre” (2019) não configura entre os livros “raiz” da editora.

Na verdade, nenhuma de suas HQs estão listadas nessa coleção até a data que a analisamos. Um indício interessante sobre o status de “Silvestre” (2019) como um produto Darkside® Books, mas não um livro da editora, mesmo tendo valor literário reconhecido pelo Prêmio Jabuti? Muito provavelmente não.

Supomos que essa “marca” atua como uma vitrine da editora, apresentando alguns de seus produtos mais comerciais, o que justificaria a ausência de HQs, mostrando, não por critério da editora, mas de seus consumidores, que esses produtos não têm tanto apelo ao público — ainda assim, cabe o comentário de que a HQ “O Rei de Amarelo” (2023) foi a versão que esgotou na pré-venda na estreia da marca “Sociedade Secreta” (a ser analisada), e, ainda assim ela não chegou a figurar este “selo” também.

Em “Medo Clássico – O lado das origens da Caveira”, por sua vez, o resumo se apresenta como:

Obras eternizadas, autores e autoras celebrados por gerações. **Medo Clássico** é uma verdadeira biblioteca rara onde você vai encontrar **as raízes fantásticas da literatura mundial**. Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Lovecraft e outros mestres em edições monstruosas, repletas de material raro, ilustrações, traduções primorosas e textos de apoio para aproximar você desses criadores e de suas criaturas (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 13/12/2023. Grifos do texto originário).

Seu ícone (Figura 52) é uma caveira na cor preta sendo transpassada, no olho direito, por um tentáculo de polvo — remissão à H. P. Lovecraft — e, no olho esquerdo, por uma serpente — símbolo “universal” (no “Ocidente”) de maldade —, ambos na cor preta:

FIGURA 52– ÍCONE “MEDO CLÁSSICO”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

Essa coleção é interessante no sentido de contar com apenas vinte e dois²²² exemplares, em contrapartida dos setenta e quatro da coleção anterior. Mas, desses livros, é interessante que há obras que não necessariamente são de Horror, contudo, são obras que o tratamento editorial da editora adequou à sua proposta, como, por exemplo: “A revolução dos bichos” (2023), de George Orwell – uma sátira à União Soviética; “Orlando: uma biografia” (2022), de Virgínia Woolf²²³ – um romance modernista que beira o realismo fantástico (discussão que não nos demoraremos a fazer, o gênero é mais conhecido como uma resposta latino-americana à fantasia europeia, e Woolf era britânica); e “Machado, a Cidade e seus Pecados” (2022), de Machado de Assis – que se divide entre a estética romântica e a realista (haja vista “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881) e seu “defunto autor”).

Ao que tudo indica, essa coleção é mais voltada à face fantástica da ficção especulativa, ainda que se assegure de ter exemplares de grandes nomes do Horror. Chama a atenção a obra “Medo Imortal” (2019), organizado por Romeu Martins²²⁴ que, logo na capa (Figura 56), não apresenta seu título, mas um subtítulo: “Academia Sobrenatural Brasileira de Letras”.

²²² Enquanto deixamos de escrever este tópico, a editora atualizou seu *site*, adicionando mais duas obras: “A volta do parafuso” (2024), de Henry James e “O Corvo” (2014), de Edgar Allan Poe. Para fins de registro, verifico essa atualização em 12 de fevereiro de 2024. A atualização do *site* pode ter feito os *hyperlinks* da matéria não funcionarem também.

²²³ Para sermos sinceros, a pesquisadora Ma. Laís Rodrigues Alves Martins (PPGELi – UNESP), atualmente se dedica a pesquisar o pertencimento de Virgínia Woolf no Horror, na pesquisa intitulada: “Virgínia Woolf: pensadora de ficção & das artes” (2021-202?).

²²⁴ Jornalista e escritor nacional de horror.

FIGURA 53 – APRESENTAÇÃO DE MEDO IMORTAL



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do livro no *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/medo-imortal-drk-x/p>. Acesso em: 12/02/2024.

O texto de apresentação da obra conta com o seguinte título: “Antologia reúne contos e poemas de terror e sobrenaturais de autores da Academia Brasileira de Letras”. No corpo do texto, nos chama atenção alguns elementos que faz ser necessária sua reprodução e breves comentários sobre o que é retratado. Começando por:

O ano é 1897. Estamos nas vésperas da celebração dos oitenta anos de publicação da primeiríssima edição de *Frankenstein*, ou o Prometeu Moderno, escrito por Mary Shelley. Naquele mesmo ano, outro inglês, H. G. Wells, lança em forma de livro *O Homem Invisível* e publica os capítulos iniciais de *A Guerra dos Mundos* em revistas da Inglaterra e dos EUA. Já o irlandês chamado Bram Stoker coloca nas livrarias o livro que viria a mudar sua vida e a história da literatura: *Drácula*. Do outro lado do oceano, nos Estados Unidos, um garoto de apenas sete anos acabou de escrever seu primeiro conto, que levou o nome de “The Noble Eavesdropper”. H. P. Lovecraft é este escritor americano precoce.

Mais ao sul do continente americano, no Brasil, naquele marcante ano de 1897, quarenta intelectuais se reúnem para fundar a Academia Brasileira de Letras (abl), inspirados em um modelo de agremiação de escritores já existente na França desde 1635. Cada um daqueles fundadores escolhe um patrono para nomear a cadeira que vai ocupar, e eles passam a chamar a si mesmos de imortais.

A antologia *Medo Imortal*, mais nova integrante da coleção **Medo Clássico da Darkside® Books**, vem a público para mostrar que existe mais em comum entre os fatos dos dois parágrafos anteriores do que pode aparentar à primeira vista. Liderados por nosso maior escritor,

Machado de Assis, aqueles intelectuais brasileiros são pessoas de seu tempo, conectados com o que estava sendo produzido nos grandes centros culturais do mundo em sua época (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/medo-imortal-drk-x/p>. Acesso em: 12/02/2023. Grifos do texto originário).

Podemos supor, a partir desses primeiros três parágrafos, que a editora convoca para os primórdios de uma das, se não “A”, maior instituição literária brasileira, uma conexão com o Horror. Mais importante, como os “grandes nomes” da literatura nacional produziram histórias de horror e como a editora cria uma forma de trazer para si essas produções como pertencentes ao seu catálogo. É-nos interessante salientar que o ano da criação da ABL é posterior — em 43 anos — à publicação de “Walden ou A vida nos bosques” (1854) de Henry David Thoreau, o que faz com que sua “adaptação” — “Silvestre” (2019), de Wagner Willian — seja uma forma da editora retomar essa história literária em seu catálogo, da maneira mais “*dark*” o possível.

A partir desses dados, nos parece que “Silvestre” (2019) é parte de um projeto editorial que busca, sem deixar de lado a proposta editorial, colocar a Darkside® Books como uma editora centralizadora de uma literatura “universal”, e que pode ser entendida, em menor ou maior grau, como pertencente ao mundo do Horror. A HQ de Wagner Willian ser relacionada a uma obra importante do sistema literário estadunidense, anterior a esse aumento de obras de horror em 1897, faz parte do laço nesse embrulho de produção de um ethos para a editora. É sua institucionalização.

Cabe ressaltar, também, que esta publicação conta em sua bibliografia com a tese de Lainister de Oliveira Esteves – usada como principal fonte do tópico “2.2. Horror gótico” desta dissertação, contudo, no prefácio de Romeu Martins para a edição, a “Introdução Darkside” (2019), o autor parece deliberadamente ignorar todo o início da discussão de Esteves (2014) em que o autor fala do gótico, para citá-lo somente a partir do excerto em que o autor fala de uma “matriz bayroniana”, se valendo das palavras do pesquisador, para apontar o poeta como “gótico” e influência para o gênero que, ao que dá a entender suas palavras, começa no formato de romance com Mary Shelley:

Já o termo byroniano fiz respeito ao poeta gótico inglês Lorde Byron (1788-1824). Para dar apenas um exemplo de sua influência – que passava a ser considerada nociva –, foi ele o responsável pelo encontro de intelectuais em uma residência de verão na Suíça que está na origem de duas obras já mencionadas aqui: *O Vampiro*, de John Polidori, e *Frankenstt*, de Mary Shelley (Martins, 2019, p. 12-13. Grifos do texto originário).

Ele parece ignorar a influência e importância de Horace Walpole para o gênero que hoje entendemos como Horror, como se tivesse um motivo para não citar “O Castelo de Otranto” (1764:1765) que, apesar de estar em domínio público, ainda não teve uma publicação pela Darkside® Books. Isso nos passa a impressão de que o que não está sob o domínio do catálogo da editora – ainda que Byron não esteja publicado diretamente em nenhuma obra, a não ser por intermédio das inúmeras publicações de e sobre Mary Shelley na editora. Um caso muito parecido com a ligação indireta de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau.

A marca seguinte “Cine Book Club” é apresentada na matéria como “O lado mais cinematográfico da Caveira”, de acordo com o texto sobre essa marca, ela aborda:

Livros que viraram filmes, filmes que viraram livros — eles são 100% Dark. A coleção **Cine Book Club** apresenta os bastidores de **grandes clássicos do cinema e da TV**. Livros repletos de fotos inéditas, entrevistas e curiosidades que fazem até mesmo os mais ardorosos fãs destas obras se surpreenderem (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 13/02/2024. Grifos do texto originário).

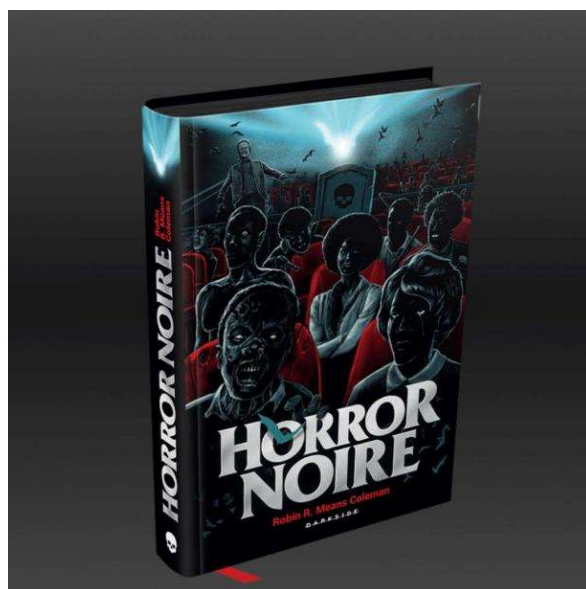
Essa coleção conta com a primeira HQ a aparecer entre os livros da Darkside® Books, nesta ordem de aparição guiada pela matéria. Trata-se de “Atômica: A Cidade Mais Fria” (2017), de Antony Johnston e Sam Hart. A narrativa se passa nas vésperas da queda do Muro de Berlim e acompanhamos Lorraine Broughton em busca de uma lista com o nome de todos os espões (soviéticos ou não) que atuam em Berlim. O filme estreou também em 2017, dirigido por David Leitch, com roteiro adaptado de Kurt Johnstad, e o título original “*Atomic Blonde*”. No Brasil, o título ficou parecido com o da HQ, “Atômica”. Contudo, na página de venda da editora é possível ver que o título original era “*The coldest city*” [a cidade mais fria], o que pode dar um indício mais certo das decisões editoriais tomadas²²⁵.

Também chama atenção, nessa coleção, o livro “Horror Noire: a representação negra no cinema de terror” (2019), de Robin R. Means Coleman, que nos serviu para refletir sobre o gênero de horror e que é, na verdade, resultado de uma pesquisa que rendeu também um documentário, que conta com a participação dos pesquisadores

²²⁵ Sem contar que o título original do filme põe em destaque a protagonista, vivida por uma Charlize Theron que tinha acabado de viver, dois anos antes, a personagem Furiosa em “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015), dirigido por George Miller. Tanto que seu *slogan* é: “Charlize Theron mais furiosa do que nunca”.

citados, e atores²²⁶ do cinema focado em pautas raciais de pessoas negras. Esse livro reflete sobre a representação negra em filmes de horror nos EUA ao passo em que também mostra sua correspondência com a história dessa população no país de Rosa Parks, Martin Luther King, Malcom X *etc.* Mais interessante que isso, para nossa pesquisa sendo feita, é que esse livro não faz parte do selo “Macabra”, em que comumente esse tipo de produto Darkside® Books é encontrado (Figura 54), uma informação representada pelo “M” da marca na lombada dos produtos:

FIGURA 54 – A CAVEIRA NA LOMBADA



Fonte: Elaboração própria feita a partir da captura de tela da página de venda do livro. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/horror-noire--a-representacao-negra-no-cinema-de-terror-drk-x/p>. Acesso em: 13/02/2024.

Na verdade, a marca “Cine Book Club” parece não estar sendo atualizada há algum tempo, como se pertencesse aos primórdios do que era a editora. Sendo a última vez que uma obra compôs essa coleção, 2021, com uma reedição de “Os Goonies” (2021), adaptado para romance por James Kahn – o livro baseado no filme de Steven Spielberg já havia sido publicado em 2013 pela editora. E a grande maioria das obras da marca, atualmente encontram-se indisponíveis também²²⁷.

O que passamos a entender a partir dessa marca são duas coisas: i) Nem todos os seus selos são continuados, mas agregam valor à identidade da Darkside® Books ao serem vitrines das possibilidades de produção da editora — parte disso viria da sessão

²²⁶ Não necessariamente no sentido da profissão, mas também, vide o que apontamos no tópico “3.2. Um campo selvagem”, página 135 desta dissertação.

²²⁷ Essa questão da descontinuidade da marca pode ter alguma relação com o surgimento do *blog* Macabra™, mas essa hipótese precisa de uma investigação mais aprofundada.

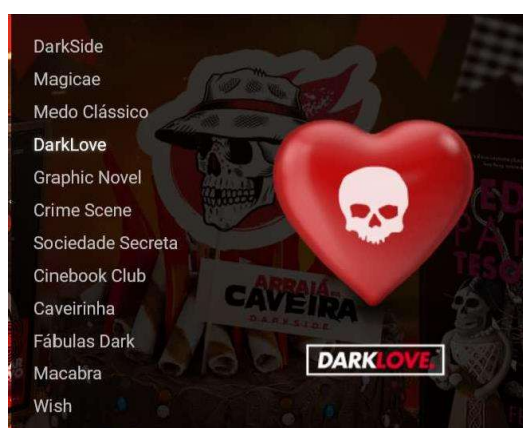
de comentários ser disponível e terceirizada pela editora, verificando, assim, certa transparência ao que é avaliado de seus produtos pelos consumidores; ii) a Darkside® Books tem alguma noção sobre como o Horror entrelaça os polissistemas de cultura, mais especificamente no que tange ao sistema literário e ao sistema cinematográfico, e ela tem domínio nos dois garantido através de seus produtos, novos e antigos.

A próxima marca da editora é chamada de “DarkLove” e na matéria recebe o subtítulo de “O lado mais apaixonante da Caveira”. Essa coleção dedica-se a apresentar livros de autoria feminina, sejam livros mais biográficos ou ficcionais e, dentre as obras ficcionais, poucas podem ser consideradas numa intersecção entre Romance e Horror — mesmo que produzida pelas técnicas inscricionais do projeto editorial —, como o nome pode sugerir. Por exemplo, há duas biografias de Mary Shelley, e um exemplar de “Rebecca, a mulher inesquecível” (2023), de Daphne Du Maurier, nosso foco aqui. Mas, antes, a sua descrição:

A marca editorial **Darklove** apresenta livros surpreendentes e necessários que combinam sensibilidade, atitude e questionamentos. Uma linha editorial que celebra a **nova geração de vozes femininas** na literatura mundial e resgata obras clássicas de autoras renomadas. Abra seu coração. Viva novas histórias (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 14/02/2023).

Seu ícone é o da caveira Darkside® Books dentro de um coração reluzente, contudo, o que mais circula é a logo da marca, o escrito “DarkLove” dentro de um retângulo, sendo metade desse escrito, o substantivo “Dark”, em branco, e a outra metade, o substantivo “Love”, em vermelho. Como pode ser visto na Figura 55, a seguir:

FIGURA 55 – ÍCONE “DARKLOVE”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

A parte mais interessante desse texto, para nós, é essa insinuação de literatura. Por exemplo, o livro “Confissões do crematório” (2016), de Caitlin Doughty — famosa agente funerária, criadora de uma websérie, “*Ask a Mortician*” [Pergunte à Agente Funerária], na plataforma YouTube — ele é um livro que mostra o dia a dia em uma agência funerária, é um livro não ficcional, seria isso literatura? Não temos a intenção de responder, mas sim de ressaltar como a editora acaba colocando em jogo o que podem ser seus posicionamentos nesse campo de produção livreira, através de seu catálogo. Por exemplo, nesse caso, podemos inferir que a editora entende a produção de objetos em formato de códice como objetos literários.

Agora o caso do livro de Daphne Du Maurier. Parece-nos interessante como a editora publica esse livro como um de seus lançamentos para comemorar os dez anos do selo:

Rebecca é mais um lançamento que comemora os 10 anos de **DarkLove**. Criada em 2013, a marca surgiu com o compromisso de publicar histórias transformadoras escritas por mulheres. Inspirando reflexões sobre questões íntimas e sociais e explorando culturas, planetas, reinos e épocas diferentes da nossa, os livros **DarkLove** combinam sensibilidade com aquela atitude que você só encontra nas páginas de um título da **Darkside® Books**. Celebre conosco este pacto de amor (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/rebecca--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 14/02/2024. Grifos do texto originário).

A parte mais interessante, no entanto, é como a editora nem sequer menciona o caso editorial que envolve um grande nome da segunda geração do movimento modernista, Carolina Nabuco, autora de “A sucessora” (1934), atualmente com os direitos pertencentes à editora independente Instante — Apesar de, na “Introdução Darklove”, a editora Nilsen Silva cite nas páginas (não numeradas) 10 e 11, do total de 12 páginas, brevemente o caso, sem se posicionar quanto ao caso.

Em entrevista para o programa “Fantástico: o show da vida”, exibido em 1978, a autora comentou o caso de plágio²²⁸ que estourou com o primeiro filme de Alfred Hitchcock feito em Hollywood, e que adaptava o livro de Daphne Du Maurier, “Rebecca: a mulher inesquecível” (1940). Segundo a autora, um advogado estadunidense veio ao Brasil para que ela escrevesse um documento dizendo que se

²²⁸ O caso foi deflagrado pelo jornalista Álvaro Lins, em sua coluna no “Correio da Manhã”, ao reconhecer no livro de Maurier, lançado quatro anos depois do livro de Nabuco, as semelhanças na narrativa: a protagonista se casa com um viúvo e tudo à sua volta faz com que a falecida esposa pareça assombrá-la (Alencar, 2018. *In*: Nabuco, 2018, p. 4).

tratava apenas de uma coincidência entre as duas histórias (Alencar, 2018. *In*: Nabuco, 2018, p. 6). Ela não escreveu. O filme ganhou o Oscar de melhor filme em 1941 do mesmo jeito.

Porque a Darkside Books®, na página de comercialização do livro, não menciona esse caso, haja vista que ela não teve problemas em fazer algo semelhante com “Silvestre” (2019), de Wager Willian, e “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau? Podemos supor que, talvez, o que foi feito com a HQ de Willian adveio de uma estratégia de *marketing*, por ele ser um autor independente e o gênero HQ não ter tanto destaque no sistema literário brasileiro. O que inadvertidamente reitera que, talvez, nem a própria editora o veja como uma de suas maiores obras, como supomos na marca DarkSide²²⁹. E, em parte, também supomos que fazer a divulgação de um livro que não é nem de domínio público não parece ser tão apazível à face comercial da editora, por mais que ela exiba um discurso em prol da voz feminina.

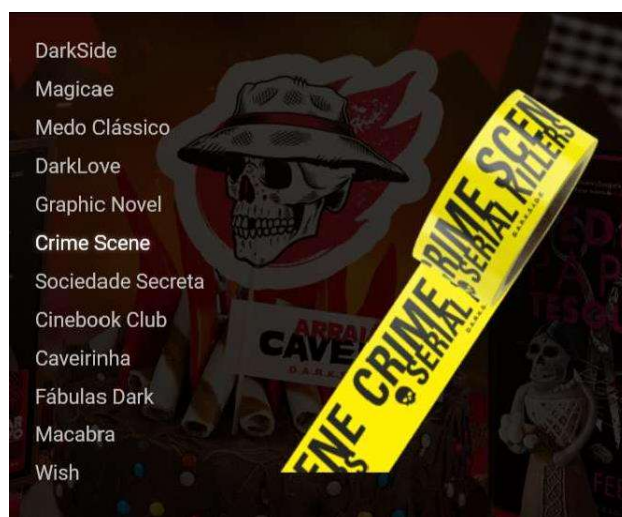
Em suma, o que essa marca parece nos revelar é uma linha editorial que, apesar de na última definição aqui citada se contradizer com o que foi apresentado na matéria — não publica apenas textos, comumente tidos como, literários —, busca destacar o nome de grandes escritoras ao redor do mundo. E que não deixa de reiterar seu ethos de centralizadora da história editorial, ainda que relegue, em alguma medida, a literatura brasileira em nome de uma literatura “internacional” anglófona.

Também é interessante que, dentro de sua proposta, outros livros da editora, escritos por mulheres, também não fazem parte desse selo, como “Origens da mitologia: uma enciclopédia de deuses e deusas, heróis e heroínas, ninfas, espíritos, monstros e lugares” (2023), de Annete Giesecke, o que talvez responda sobre o caráter biográfico e ficcional dessa marca, uma vez que o livro de Giesecke (2023) é resultado de sua pesquisa como historiadora, ou seja, não tem caráter biográfico também, o que seria uma das instâncias para que seja “cabível” o título de literatura.

Saindo um pouco — mais — da linha literária, o selo “Crime Scene” é apresentado como “O lado mais real e investigador da Caveira”. Seu ícone é composto de uma fita de isolamento se desenrolando com os escritos “*Crime Scene*” [Cena do Crime], na parte superior, e “*Serial Killers*” [Assassinos em Série] na parte inferior. Remetendo a um tipo de produto de cultura bastante comum na cultura pop contemporânea:

²²⁹ Página 276, desta dissertação.

FIGURA 56 – ÍCONE “CRIME SCENE”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

A partir desta marca, a editora projeta na matéria uma imagem de precursora de um gênero editorial que, no país, foi explorado nessa veia mais narrativa com programas como “Linha Direta”, mas que recentemente conta com *podcasts*, documentários, séries e até canais dedicados exclusivamente ao gênero, como o “Discovery ID”. E o texto de apresentação desse selo aponta que:

A marca editorial **Crime Scene** ajudou a pavimentar o gênero true crime no país ao lado de leitoras e leitores que gostam de alimentar o seu **Eu, investigador**. Livros capazes de nos conduzir ao **universo policial e forense** de maneira profunda e reveladora. Documentos, relatos, estudos de casos com profundidade técnica e científica ao lado dos mais renomados investigadores, médicos, professores, psicólogos e pesquisadores do comportamento humano (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 14/02/2024. Grifos do texto originário).

Apesar da descrição, esse selo reúne também obras, parcialmente, ficcionais, ou, como no caso de “Assassinatos do Zodíaco de Tokyo” (2023), de Soji Shimada, obras de ficção policial. Dessa coleção, nos é interessante ressaltar dois livros: (i) “*GoodFellas*: os bons companheiros” (2020), de Nicholas Pillegi; (ii) “*Serial Killers: Made in Brazil*” (2022), de Ilana Casoy.

O primeiro é um livro de não ficção que serviu de base para o filme homônimo de Martin Scorsese em 1990, e que fala sobre as famílias mafiosas de Nova York. Mais um caso em que a editora se insere numa intersecção entre sistema literário e sistema cinematográfico. Ela tendo esse livro, é como se possuísse domínio sobre o material que

incorpora todo o valor da obra cinematográfica, é como se o livro — físico — pudesse materializar o filme e seu valor cultural.

Enquanto o outro livro nos chama atenção pela necessidade do subtítulo ser em grafia anglófona, mais especificamente o subtítulo, uma vez que o sintagma “*serial killer*” tem seu uso mais utilizado que “assassino em série”²³⁰. A escolha desse subtítulo nos parece curiosa, pois há outras obras com títulos em inglês, também, entre os diferentes selos da editora, além da escolha pelo nome das marcas ser, majoritariamente, em inglês — talvez seja a maneira necessária de dizer de uma editora brasileira cujo nome soma “*darkside*” [“lado sombrio”, em inglês] e “*books*” [“livros”, em inglês] no mesmo sintagma.

O selo seguinte, por exemplo, está em (português) brasileiro. A marca “Macabra” é a que mais nos instiga a pesquisar mais sobre sua conexão entre a editora e o *blog* Macabra.TV. Segundo a matéria, essa marca, diferente da “Cine Book Club”, é: “O lado mais cinematográfico e macabro da Caveira”²³¹. Seu ícone consiste em ser um filhote de cabra sobreposta ao “M” da marca (Figura 57) e o texto de apresentação deste selo aponta que:

A marca editorial **Macabra** é transgressora e responsável por publicar as obras mundiais mais inflamadas, radicais, sangrentas e cinematográficas do horror. Uma fazenda literária onde **celebramos e plantamos o lado oculto das palavras e do cinema** fantástico na mesma intensidade. A vida é bela, poética e macabra (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 16/02/2024. Grifos do texto originário).

Segundo um excerto que explica o nome da marca, temos a informação adicional de que

A Macabra Filmes e a Darkside® Books selaram um pacto eterno e inauguraram, no início de 2020, o selo **Macabra** para apresentar livros e quadrinhos transgressores ao público brasileiro. O selo, que já publicou Vitorianas Macabras, Medicina Macabra e Antologia Macabra, apresenta agora a sua segunda safra do ano: Livros de Sangue, a antologia definitiva de Clive Barker; A Garota da Casa ao Lado, um dos clássicos contemporâneos mais perturbadores já publicados; **Invasores de Corpos**, obra-prima do terror e da ficção científica; e Condado Maldito, a série de horror em quadrinhos sobre bruxas e assombrações. A fazenda está pronta para cultivar o horror em todas as suas formas (Darkside® Books, 2020, [n.p.]. Disponível

²³⁰ Seria o caso de uma *fórmula discursiva* (Krieg-Planque, 2010)?

²³¹ (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em 14/02/2024. Grifos nossos).

em: <https://www.darksidebooks.com.br/invasores-de-corpos--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 16/02/2024. Grifos do texto originário).

FIGURA 57 – ÍCONE “MACABRA”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

Essas informações foram destacadas da página de venda do livro “Invasores de Corpos” (2020), de Jack Finney. No texto do livro “A Garota da Casa ao Lado” (2020), de Jack Ketchum, verificamos que o grifo em itálico e negrito foi uma estratégia usada à época para destacar o livro do qual o texto faz parte, no entanto, no ano seguinte, como observamos pelo texto de “Livros de Sangue: Volume 2” (2021), de Clive Barker, essa estratégia foi substituída pelo acréscimo de *hiperlinks* que levam às páginas dos livros retratados, formando uma conexão sistêmica entre os livros desta coleção. No entanto, o que mais nos chama atenção é a existência de uma marca que, em tese, exibe de forma condensada o mesmo conjunto de tipos de texto que das outras marcas da editora.

Partindo disso, ao nos deslocarmos para o Instagram do *blog* Macabra.TV, vemos que ela é uma marca registrada, mais que isso, ela é uma marca registrada *da* Darkside® Books. Ou seja, é mais que um acordo para a criação de um selo. No *blog* propriamente dito, até o início de 2024 era possível encontrar uma narrativa que ficcionaliza o surgimento da Macabra.TV. Atualmente, essa página, que seria a “Sobre”, não é facilmente achada no *blog*. Contudo, uma citação foi mantida junto com a imagem da silhueta de uma cabra, e ela pode ser colocada em buscadores para levar para essa página “escondida”. Foi esse nosso caminho de investigação.

Uma vez descoberta, também, nada impede de usar o *link* que leva para esse texto, “Sonhos, cabras e pesadelos” (2019?): <https://macabra.tv/sobre/>²³². Na limitação de não conseguir fazer uma captura completa dessa tela, elaboramos uma imagem a partir de recortes, para que ela não se perca, e assim a reproduzimos no Anexo B²³³, e na citação a seguir:

Num calor dos infernos de uma quarta-feira de cinzas, o vento soprava. Cortando o Vale das Sombras, o Reverendo e a Pastora guiavam as cabras. Ao longe, colinas verdes e fartas. Abaixo de vossos pés, um solo duro e escuro. O vento escaldante calou-se por um segundo. E ali fincaram seus cajados.

As cabras arregalaram os olhos vermelhos e perguntaram: “Minha querida Pastora, meu querido Reverendo, nós não deveríamos ir para o lado mais verde da colina?”.

A jovem Pastora prontamente respondeu: “Aqui nós ficaremos e alimentaremos a terra seca com nosso sangue”.

As cabras, espantadas, silenciaram com o vento.

A Pastora completou: “Não tomaremos a terra de ninguém, faremos desta terra o sonho de todos”.

As cabras olharam ao redor e não avistaram um único pasto. Perguntaram então ao Reverendo: “Querido Reverendo, mas como vamos nos alimentar? Sem água e sem comida, não conseguiremos sobreviver por muito tempo”.

O Reverendo olhou para cada uma e perguntou: “Minhas queridas cabras, vocês sentem fome e sede agora?”.

As cabras responderam em uma só voz: “Sim, Reverendo, sentimos muita fome e sede”.

O Reverendo e a Pastora sentaram-se na pedra mais alta do descampado, dobraram as mangas de suas camisas pretas e falaram de forma imponente: “Vocês são os verdadeiros herdeiros. Aproximem-se”.

A Pastora abriu sua bolsa surrada, apanhou o canivete enferrujado, esticou o braço e fez um profundo corte no próprio punho, desencadeando a mesma ação entre todas as pessoas do grupo. Olhando para cada cabra a sua frente, o Reverendo e a Pastora ordenaram: “Agora, alimentem-se. Bebam tudo. Saciem-se. Até enxergarem o que nós já conseguimos ver de tão mágico e incrível nestas terras secas e escuras” (Macabra, 2019?, [n.p.]. Disponível em: <https://macabra.tv/sobre/>. Acesso em: 18/02/2024).

Um Reverendo e uma Pastora e, no final, a revelação horrível: as “cabras” nunca foram cabras. O sistema linguístico do (português) brasileiro implica na necessidade de uma concordância de gênero, aqui usada como um artifício para a grande revelação final, quando se deixa de empregar o artigo para designação linguística do gênero feminino, “a”, necessário pela escolha de uso do substantivo “cabra”, para ser usado o artigo masculino, “o”, pois os seguidores são “os verdadeiros herdeiros”.

²³² Acessamos esse *link* em 16/02/2024.

²³³ Página 380, desta dissertação.

A história, portanto, é sobre dois líderes, um responsável pelos ritos e manutenção dos valores de sacralidade, e a outra sendo responsável pela organização do grupo, que decidem fincar território a partir de um local que, apesar de ominoso, é muito valioso, mesmo que seu valor não seja reconhecido pelos não iniciados — esse grupo se comporta muito como um culto também, outro elemento bastante familiar do Horror.

Enquanto pesquisávamos mais sobre a Macabra™, encontramos uma matéria no *blog* da editora com o seguinte título: “Notícia macabra: portal de terror inova e apoia o crescimento do gênero no país” (2019)²³⁴. A manchete diz: “Você é uma pessoa macabra? Apaixonada por todas as formas artísticas do horror e pela beleza sombria de existirmos? Um verdadeiro fã da sétima arte?”.

Logo no primeiro parágrafo deste texto, há uma conexão com a história de origem no portal²³⁵, segundo a mitologia criada, a Macabra™ nasceu em uma quarta-feira de cinzas. A Quarta-feira de Cinzas é um feriado religioso cristão em que se inicia o período da Quaresma, que simboliza o período em que a figura religiosa, Jesus, se retira por 40 dias ao deserto da região da Judeia.

Para os cristãos, é um período de reclusão e reflexão, principalmente sobre a morte. Na história da Macabra™, o solo em que eles fincam território é um solo escuro e seco, que podemos imaginar ser um solo queimado, tomado por fuligem e cinzas. A tradição da Quarta-feira de Cinzas, que nas missas católicas, por exemplo, envolve o ritual no qual o padre “batiza” com cinzas os fiéis, para que se lembrem que “do pó viemos e ao pó retornaremos”, baseia-se no ritual judeu de se sentar sobre as cinzas para se reconectar com a sacralidade. Em suma, a escolha dessa data é interessante, é a marca de um período sombrio no calendário cristão, que antecede os eventos que levam à Paixão de Cristo, a crucificação de Jesus. A fim de documentação, em 2019 a Quarta-feira de cinzas aconteceu na data de seis de março.

A Macabra™ é definida ainda nessa matéria como

muito mais que um portal de cinema de gênero. Cultivamos o Horror em todas as suas formas, promovemos filmes e seus criadores, apresentando com curadoria e critério os novos nomes do cinema de terror nacional e internacional.

²³⁴ Disponível em: <https://darksided.blog.br/noticia-macabra-portal-de-terror-inova-e-apoia-o-crescimento-do-genero-no-pais/>. Acesso em: 18/02/2024.

²³⁵ Como essa matéria está no DarkBlog, e o próprio título aponta para a página da Macabra™ como um portal, a partir de agora faremos essa distinção.

A macabra.tv²³⁶ também é loja e estilo, com todos os elementos que amamos conectados para levar o verdadeiro fã do gênero à loucura. A **Loja Macabra** será o próximo passo da dobradinha Cabra & Caveira em um único ambiente onde o fã descobrirá trailers e curtas premiados, animações, novos diretores e roteiristas, e ainda poderá vestir e decorar sua casa de maneira criativa e macabra.

Pequenos e grandes produtores de cinema, design e moda se encontram em um único lugar que vai aquecer ainda mais o mercado de gênero no Brasil. Viva o horror e as grandes ideias macabras (Darkside® Books, 2019, [n.p.] Disponível: <https://darkside.blog.br/noticia-macabra-portal-de-terror-inova-e-apoia-o-crescimento-do-genero-no-pais/>. Acesso em 18/02/2024. Grifos do texto originário).

A Darkside® Books possuía uma página para venda de produtos voltados para decoração de casa em seu *site*, a “Dark Home”. À época que investigamos o *blog* da Macabra™, em fevereiro de 2024, ela ainda não tinha disponível uma loja para produtos de horror. Até mesmo a sua página de venda de livros, na verdade, é um *hiperlink* para o selo “Macabra”, no *site* da editora.

O portal, no entanto, é bastante interessante, além de textos sobre produções culturais conectadas ao Horror, ele atua como um repositório de produções audiovisuais do gênero. Sendo parte da Darkside® Books, é mais uma ferramenta para que a editora “crave” seu domínio sobre o gênero no país.

Voltando à história macabra do selo, o manifesto poético da marca, que também está na matéria, trata-se de uma única estrofe, que reproduzimos a seguir:

Manifesto poético

1

Fiéis herdeiros das sombras
É chegado o momento
Sigam seus instintos
Abracem o sobrenatural
Aqui terão casa e família
Alimento para mente e alma
Saudamos a nossa existência
O amor e o medo
A vida e a morte
Nesse ritual de iniciação
O Terror é o nosso canto
A sétima arte, o nosso portal
Somos adoradores da mórbida beleza
De existir e transformar
Somos o novo rebanho
A vida é Macabra.

²³⁶ Na matéria este é um *hiperlink*.

(Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/noticia-macabra-portal-de-terror-inova-e-apoia-o-crescimento-do-genero-no-pais/>. Acesso em: 18/02/2024).

Nesse manifesto é mantida a figura dos “herdeiros” que aparecem na história “Sonhos, cabras e pesadelos” (2019?), mas agora eles têm algumas informações adicionais, eles são “fiéis” — que serve como adjetivo, mas pode ser visto como um substantivo, relativo a quem crê em uma fé — e “das sombras” — uma possível ligação com o espaço da narrativa, o “Vale das Sombras”²³⁷. O gênero foco do portal também é frisado, porém, como “Terror” ao invés de “Horror”. Nesta pesquisa²³⁸, nosso posicionamento tem sido para denominar o gênero como Horror, principalmente, porque quando ele é referido na maioria das outras línguas, principalmente nas anglófonas, são usadas palavras correlatas, contudo, também partimos da definição de que, para haver esse efeito produzido pelo Horror, é necessário que aconteça antes o terror, a apreensão antes do susto, um “ruído” ominoso.

Desse modo, entendemos que o Horror contém terror para que seja materializado. A troca de “horror” por “terror” da Macabra™ revela apenas que ambos os termos foram considerados intercambiáveis, e talvez sejam em (português) brasileiro, o uso corrente para designar esse gênero é “terror”, porém, em inglês, por exemplo, isso não se confere.

E outra coisa que o manifesto nos chama atenção é sobre seu foco. Sua referência à “sétima arte”, uma vez que o portal é dedicado ao cinema. É possível encontrar informações de filmes e séries de forma que, apesar de, aparentemente, o portal ter algum acordo com os serviços de *streaming* Amazon Prime e Netflix, ele realmente cataloga filmes que não se encontram nesses serviços. Ele funciona mesmo como um repositório do gênero de Horror “global”, no Brasil.

O parágrafo seguinte, e final, é uma definição breve da marca e do portal, que continua brincando com a dualidade morte e vida, horror e beleza, como no manifesto poético:

Macabra.TV é a fazenda do terror. Compartilhamos o horror e a beleza, a vida e a morte. Brindamos com sangue as alegrias de existir. Cultivamos o primeiro suspiro, o abrir de olhos, o frio na espinha, o grito na montanha russa, o crepúsculo e a eterna escuridão. Para nós, o medo é natural — e a vida, um presente sobrenatural. É puro terror. 100% macabra (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em:

²³⁷ Tudo isso remetendo ainda mais na característica de comportamento de culto.

²³⁸ E aqui repetimos nossa argumentação já presente na página 126, desta dissertação.

<https://darkside.blog.br/noticia-macabra-portal-de-terror-inova-e-apoia-o-crescimento-do-genero-no-pais/>. Acesso em: 18/02/2024. Grifos do texto originário).

A forma com a qual “Silvestre” (2019) pode funcionar como um produto que reflete essa faceta da editora é, justamente, sua conexão com o cinema em seu prefácio. É de interesse coesivo, para com a pretensão de domínio da editora, que sua HQ melhor premiada seja vinculada a nomes de um cinema tido como “alternativo” e transgressor²³⁹. Ao mesmo tempo em que rico e plural também passível de ter um repositório que evoca os efeitos de suas narrativas e importância.

O selo seguinte é um dos selos mais novos da editora, “Sociedade Secreta – O lado colecionador de relíquias da Caveira”:

A marca **Sociedade Secreta** é o retorno ao ritual de leitura que, deixando as distrações da rotina de lado, nos aproxima novamente das histórias, suas origens e seus segredos. Compartilhando **obras transgressoras que se tornam pilares da literatura**, convocamos adoradoras e adoradores de livros a uma verdadeira evocação da arte, do saber e do conhecimento. Vamos adentrar juntos os portais que celebram e são moradia do livro vivo, em busca da pedra fundamental que nos une e reúne em elo com o ato sempre mágico de abrir um livro e ressignificar tempo, arte e criação (Darkside® Books, 2024, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 09/04/2024. Grifos do texto originário).

Seu ícone consiste de um sigilo²⁴⁰ dourado, formado pela sobreposição de um triângulo e o símbolo do infinito, remetendo às ordens discretas, secretas e ocultas que povoam o imaginário popular. O ícone pode ser verificado na Figura 58, a seguir:

²⁴⁰ Citamos esse caso no Capítulo 1 desta dissertação: “1. Diário de bordo”, página 27-28.

²⁴¹ Símbolo mágico utilizado por magistas para diversos fins.

FIGURA 58 – ÍCONE “SOCIEDADE SECRETA”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

Esta marca é, como já mencionado, uma das mais novas da editora. E consta, atualmente, com quatro publicações. Duas delas sendo as de estreia, as edições de “O Rei de Amarelo” (2023), em “formato literário”²⁴¹ e em HQ, de Robert W. Chambers — cuja versão em quadrinhos é também atribuída a autoria ao quadrinista inglês I.N.J. Cubard —, e a terceira sendo a publicação de “O Grande Deus Pã” (2024), de Arthur Machen e a última sendo “Otelo” (2024), de William Shakespeare.

A obra de Chambers (2023) é a mais conhecida, ela teve influências sobre os, assim organizados por curadores, “Mitos de Cthulhu”, de H. P. Lovecraft, mas também serve de inspiração e é citada por autores como Robert E. Howard — com seus contos como os da personagem Conan, o Bárbaro, conhecido pelas suas adaptações em quadrinhos —, Guillermo Del Toro, Alan Moore, Stephen King, George R. R. Martin *etc.*

A obra de Machen (2024), por outro lado, nos chama, especialmente, atenção. Ela parece dar uma pista de qual vai ser a vertente que este selo vai seguir por enquanto. “O Grande Deus Pã” (2024)²⁴² conta com paratextos interessantíssimos, um indicando que esta novela foi lida por H. P. Lovecraft aos 12 anos, sendo uma nota ao poema que

²⁴¹ A própria editora se refere a essa versão assim: “Para a versão literária, escolhemos como anfitrião visual o artista internacional Samuel Araya, conhecido pelo público brasileiro por suas ilustrações e pinturas para o RPG *Vampiro: A Máscara*” (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/o-rei-de-amarelo--brinde-exclusivo/p>. Acesso em: 09/04/2024. Grifos do texto originário). Não podemos ignorar que a editora, assim, também se conecta ao universo do RPG, também.

²⁴² Seu brinde de pré-venda foi um “chifre mítico”, página 264.

ele escreveu inspirado por essa leitura, “Pã” (Lovecraft, 1902:2024)²⁴³ e o outro, ainda relativo a isso, sendo o desenho de capa que o, ainda para ser, autor desenhou.

Os demais paratextos são dedicados a uma análise sobre as raízes culturais do deus Pã na Antiguidade Clássica e sua ligação com a tragédia e a comédia, assim como seu nome sendo origem de palavras que remetem à loucura e medo, e sua presença em representações artísticas, desde quadros famosos à filmes da cultura pop. Usados devidamente para os fins desta pesquisa.

Até então, tínhamos entendido que a marca “Sociedade Secreta”, pelo menos por enquanto, buscava reaver os textos que inspiraram H. P. Lovecraft e seu “Horror cósmico”, marcadamente racista, misógino, xenofóbico, discriminador — como apresentamos na nota de rodapé 13²⁴⁴ — página 24. Assim, acreditamos que a editora busca afiançar o público através da reconstituição das obras que tornaram H. P. Lovecraft um “mestre do Horror”, o “pai do Horror cósmico” — ou do *weird*. Mas a Darkside® Books tem seus caprichos, a edição seguinte do selo foi “Otelo” (2024), de Shakespeare, o que, em um primeiro momento — como não temos acesso à publicação — não tem ligação direta com o *weird*.

O próximo selo é apresentado como “Graphic Novel – O lado mais ilustrado da Caveira” e é o único tópico que não conta com o *hiperlink*²⁴⁵ “Conheça a coleção”. Seu texto diz brevemente:

Nossas **HQs** refletem todos os lados do nosso Darkverso editorial. Terror, mangá, true crime, magia, sci-fi, fábulas, thriller e clássicos fantásticos. Obras com traço inovador, histórias peculiares e cores únicas. Quadrinhos sobre tudo e para todos com aquele toque Dark de ser (Darkside® Books, 2024, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 11/04/2024).

²⁴³ Texto da nota: “Poema composto em 1902, quando o escritor de Providence tinha 12 anos de idade. Nunca publicado, o manuscrito acompanhava frontispício e desenho do próprio Lovecraft, dando sua própria visão ao Deus dos Bosques. Tradução de Enéias Tavares” (Tavares, 2024. In: Machen. 2024, [n.p.]).

²⁴⁴ Essa possível reconstituição não significa que a editora compactua com esse discurso, mas é um detalhe que não pode ser acobertado sobre esse “mestre do horror”.

²⁴⁵ Pelo menos não até a data presente, 22/09/2024.

FIGURA 59 – APRESENTAÇÃO DO “GRAPHIC NOVEL” SEM HIPERLINK

Graphic Novel – O lado mais ilustrado da Caveira

Nossas HQs refletem todos os lados do nosso Darkverso editorial. Terror, mangá, true crime, magia, sci-fi, fábulas, thriller e clássicos fantásticos. Obras com traço inovador, histórias peculiares e cores únicas. Quadrinhos sobre tudo e para todos com aquele toque Dark de ser.



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *blog* da editora. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 22/09/2024).

Somente a ausência do *hyperlink* poderia ser alvo de discussão. Do que isso seria um indício? Por um lado, poderia-se levantar a hipótese de que foi um equívoco, a pessoa por trás da redação pode ter cometido um erro de padronização; por outro lado, isso poderia ser levado em conta como duas coisas: i) um ato falho que revela certo desrespeito para com a marca; ou ainda ii) um fazer deliberado para dificultar o acesso a esta parte do catálogo.

De todo modo, a marca “Graphic Novel”, é uma de seu *hall*. Seus títulos se misturam em uma diversidade de diferentes tipos de produtos: mangás, adaptações de obras clássicas e contos – como é o caso de “A Loteria” (2023), de Miles Hyman, adaptação do conto homônimo de Shirley Jackson, publicado em 1948 –; HQs comemorativas, como “*Creepshow*” (2017), da parceria de Stephen King e Bernie Wrightson, cuja capa é a mesma da publicação original, feita por Jack Kamen, um dos autores da “EC Comics”, casa editorial dos quadrinhos homenageados, a série dos “Contos da Cripta”, que antes da publicação em 1983 da HQ, haviam sido homenageados por George A. Romero, a partir do primeiro roteiro assinado por Stephen King, no filme “Show de Horrores” (1982); HQs originais – “*Silvestre*” (2019), de Wagner Willian, por exemplo; e HQs que adaptam filmes, como é o caso da edição comemorativa dos 50 anos do filme “O Submarino Amarelo” (1968), dirigido por George Dunning, adaptada na HQ “*The Beatles: Yellow Submarine*” (2018), de Bill Morison.

No entanto, é interessante que entre a coleção, não seja possível encontrar “O Rei de Amarelo” (2023), de I. N. J. Culbard, como se por fazer parte do “grandioso” selo “Sociedade Secreta”, ainda mais por ser uma adaptação bem reconhecida de um livro paradigmático para o Horror internacional, essa HQ não “mereça” estar relegada a uma marca que nem *hiperlink* tem na matéria de apresentação das marcas. E mesmo que não seja esse o caso, a marca “Darkside” abarca obras de outras marcas, por que o mesmo não pode ser verificado nesse caso? A imagem de apresentação da marca na matéria do *blog*, também não conta com “Silvestre” (2019), de Wagner Willian. Há uma constância da editora em relegar algumas produções às margens, e, nesse caso, todo um conjunto de produções formalizadas dentro da genericidade HQ.

Há, de forma latente, uma hierarquização das obras, em especial nessas. E aqui é preciso que tratemos de uma questão na qual Wagner Willian foi uma figura central. O Prêmio Jabuti, a maior premiação literária do país relegava o reconhecimento de produtos editoriais literários em formato de HQ à premiação de suas qualidades gráficas. Mas em 2017 essa história mudou.

Wagner Willian – conforme o mesmo relatou em nossa entrevista – se uniu aos quadrinistas Ramon Vitral e Érico Assis para capitanear um abaixo assinado robusto – foram mais de 2.000 assinaturas – e que contava com a adesão de grandes nomes dos quadrinhos como Laerte Coutinho, Marcelo D’Saleta, Rafael Coutinho e muitos outros. Assim, o prêmio para HQs foi criado, e no edital foi definido o tipo de produções que poderiam concorrer à premiação que agora tinha valor de literatura – a categoria “Histórias em Quadrinhos” faz parte do “Eixo Literatura” –, eram essas produções as que se adéquam aos “livros compostos por histórias originais ou adaptadas, contadas por meio de desenhos sequenciais, definidas pela união de cor, mensagem e imagem” (Jabuti, 2024, [n.p.]. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/regulamento-jabuti-2024.pdf>. Acesso em: 23/01/2025).

No entanto, isso não sanou o debate quanto às HQs serem ou não literatura. Nesta pesquisa, através do que passamos a entender como literatura, a resposta seria afirmativa, HQs são literatura, mas isso não é um consenso, diversos pesquisadores neste exato momento estão tomando um posicionamento oposto e cheio de justificativas plausíveis para tal. A Darkside® Books, através dessas alocações e diferenças que faz entre suas HQs é um exemplo de como as coisas não estão dadas e o pertencimento desse gênero discursivo ainda é marginal. “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, ser

considerada por nós como paraliterária advém desses movimentos flutuantes do pertencimento de seu gênero nos campos culturais.

Um exemplo bem-humorado dessa situação, está em um *stories* feito por Lielson Zeni, o “revisor da vida” de Wagner Willian, em março de 2023, em seu Instagram:

FIGURA 60 – BRINCADEIRA DE LIELSON ZENI

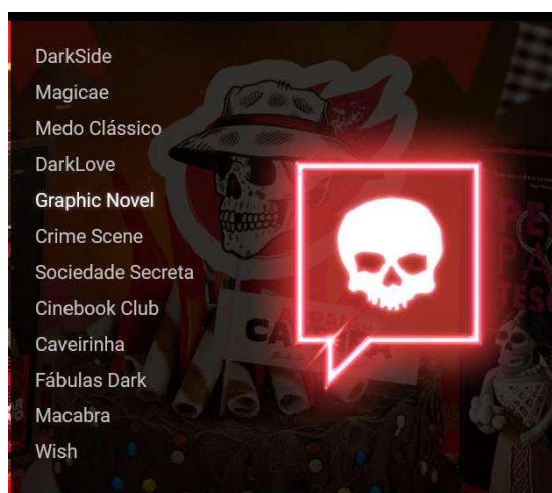


Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela de um *stories* no Instagram de Lielson Zeni.
Disponível em:[Indisponível]. Acesso em: 10/03/2024).

Na imagem, temos parte da traseira de uma poltrona de avião, em que destacado por três setas amarelas preenchidas em branco, destaca-se “Somente literatura”, abaixo uma figura animada de Oswald, da série animada homônima, levantando os braços em excitação. Acima da placa, está a legenda com preenchimento em branco, contendo a piada de Lielson Zeni: “Os quadrinhos foram proibidos no avião”, dando a entender que, por não serem considerados literatura, estavam proibidos.

O símbolo dessa marca, em sua versão estilizada no *site* da editora, se baseia na caveira dentro de um balão de fala quadrado, porém, ao contrário de suas versões impressas, em que esse balão é vermelho e circundado por linhas brancas, a versão do *site* consiste em um balão de fala feito por linhas de *led* vermelhas:

FIGURA 61 – ÍCONE “GRAPHIC NOVEL”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

A próxima marca é apresentada pelo seguinte texto intitulado “Magicae – O lado mais bruxesco da caveira”:

Magicae é uma marca dedicada aos saberes ancestrais, à magia e ao oculto. Livros que abrem um portal para os segredos da natureza, convidando bruxas, bruxos e aprendizes a embarcar um **uma jornada mística de cura e conexão** através de obras repletas de significado (Darkside® Books, 2024, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 11/04/2024).

Entre as obras que falam sobre paganismo e percepções espiritualistas ligadas ao oriente, para este selo nos focaremos em duas publicações que tangenciam o escopo da marca. São esses, dois dos livros presentes na imagem escolhida para a divulgação da marca em *blog*:

FIGURA 62 – SELEÇÃO MAGICAE



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *blog* da editora. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 07/02/2025.

São esses os escolhidos: “Inútil Magia: letra e poesia” (2022), de Florence Welch, e “Gnomos” (2023), de Wyl Huygen. Ambos participam do *hall* de livros mais caros da editora, o primeiro, até a data recente desta escrita, custa cerca de R\$ 129,00, enquanto o segundo custa R\$ 124,90. Os motivos para essa escolha estão baseados na intersecção que o primeiro assume com a música, enquanto o segundo – como nos contou Wagner William em entrevista – foi uma inspiração inconsciente para a ilustração de “Silvestre” (2019), para além dos cadernos de viagem de Delacroix. Para tanto, iremos nos ater aos textos das páginas de vendas de ambos os produtos.

Começemos por “Inútil Magia: letra e poesia”, de Florence Welch. O texto de apresentação é intitulado: “A Alta Sacerdotisa do Pop revela sua alma em música e poesia”. Seu título de “Alta Sacerdotisa” vai além de algumas especulações, como revela a matéria veiculada pelo “*Vice*” [“Vício”, em inglês], mas originária do veículo “*Noisey Canada*” [“Canadá Barulhento”, em inglês] em que a artista é entrevistada e o título é “*Florence Welch started a witch coven and nobody knew about it*” [“Florence Welch criou um conventículo e ninguém sabia”, em inglês], de 15 de junho de 2015, em que fazia parte da divulgação do, então, novo álbum da banda “*Florence + The Machine*”, o “*How Big, How Blue, How Beautiful*” [“Quão Triste, Quão Grandioso, Quão Belo”, em inglês] (2015).

O título se dá por nessa entrevista Welch falar sobre as influências pagãs e da arte antiga medieval em sua personalidade e música, mas, principalmente, de quando ela criou um conventículo²⁴⁶ com suas colegas de colégio. Para além disso, ela revela que encara a música como uma forma de “exorcismo”, mas um trecho se torna mais revelador de sua atividade mágica, ela diz:

Me lembro de estar em um quarto de hotel, em algum ponto do turnê, e de pegar fotos e pedras às 5h da manhã para fazer um feitiço com meus colegas de banda. E foi estranho, porque quando algumas coisas começaram a acontecer em minha vida eu estava tipo “Não sei se ele está dando certo ou dando errado!”. Então eu acho que ainda estou tentando descobrir se o feitiço deu tão certo assim²⁴⁷ (Welch *apud*

²⁴⁶ “Conventículo” ou “Convenciliábulo” são os nomes dados a, no caso do primeiro, um ajuntamento clandestino para fins conspiratórios, e, no caso do segundo, uma reunião de sacerdotes pagãos. Ambas as denominações são usadas para os, em inglês, “*covens*” de bruxas, pequenos grupos de práticas ritualísticas pagãs – não sujeita, necessariamente, à uma segmentação de gênero, ao contrário do que se imagina.

²⁴⁷ Texto original: “*I remember being in a hotel room at some point during touring and taking out photos and rocks at 5 AM in the morning to make a spell with my bandmates. And it was weird because when*

Weekes, 2015, [n.p.]. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/florence-machine-interview-witchcraft-supernatural-2015/>. Acesso em: 24/01/2025).

Voltando ao texto, ele começa localizando o conteúdo do livro e apresentando a vocalista e a banda:

Embora o coração seja difícil de traduzir por ter uma linguagem própria, **Florence Welch** faz de suas músicas e poesias um canal para revelar as coisas inimagináveis que ela esconde. A artista, que já tocou o coração de milhões de fãs ao redor do planeta, inclusive com um dos shows mais memoráveis no Brasil, em 2016, no Lollapalooza, é uma verdadeira força da natureza. Nas canções do grupo Florence + The Machine, ela encanta com sua voz poderosa e versos que inspiram magia, amor, autoconhecimento e transição (Darkside® Books, 2022, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/inutil-magia--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 24/01/2025. Grifos do texto originário).

Em seguida, a editora coloca em texto uma série de referências para algumas das canções mais famosas da banda, o que supomos ser uma estratégia para afiançar os fãs no interesse pelo livro. A seguir, reproduziremos o texto e iremos destacar esses elementos que podem corroborar para nossa suposição, usando do recurso “*italico*” – mas registraremos os grifos da editora, em “**negrito**”, nas referências da citação, conforme feito na citação acima.

Começamos pelo segundo parágrafo:

Os fãs brasileiros podem comemorar que *os dias de cão acabaram*, pois a **Darkside® Books** apresenta ***Inútil Magia***, uma obra íntima e musical carregada pelos braços do oceano diretamente para a marca Magicae. O livro reúne letras de músicas, poesias e sermões inéditos no Brasil, além de fotos, obras de arte, anotações manuscritas, playlists, desenhos e sketches da própria **Florence Welch**, que abre seu coração em uma espécie de diário pessoal capaz de inspirar fogo e devoção nos leitores. Uma edição incrível e bilíngue, que mantém a tipografia original da autora, peitando o trabalho artístico e mágico de uma compositora singular. ***Inútil Magia*** é uma forma de conhecer ainda mais esta artista de tamanha sensibilidade, que também passou por momentos delicados com o álcool e conseguiu se afastar dele em 2014 e, continua apoiando aqueles que encaram o mesmo problema (Darkside® Books, 2022, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/inutil-magia--brindes-exclusivos/p>. Acesso em: 24/01/2025. Grifos do texto originário).

O destaque é uma referência à música “*Dog Days are over*” (2008) [“Os Dias de Cão acabaram”, em inglês], música do primeiro álbum da banda “*Lungs*” (2008)

some of the things started happening in my life I was like 'I don't know if this is coming true or it's going wrong!' So I guess I'm still trying to figure out if the spell worked too well”.

[“Pulmões”, em inglês]. Essa segunda faixa do álbum retrata um eu lírico que se encontra na eminência de uma felicidade nunca antes sentida, os dias de cão são essa acaixapante tristeza em que ela se encontrava. No entanto, seu instinto a leva a querer recusar, e de fato tentar, como nos versos:

1

...

Escondeu-se embaixo de camas, e pelos cantos ela se escondeu
Ela o matou com beijos e então fugiu
Com cada bolha, em um *drink* ela se afogou
E para dentro da pia o lavou²⁴⁸
(Genius, 2008, [n.p.]. Disponível em: <https://genius.com/Florence-the-machine-dog-days-are-over-lyrics>. Acesso em: 24/01/2025).

Essa relação de autodestruição com a bebida aparece logo no início da canção, mas há seis anos antes da cantora procurar ajuda. A intertextualidade recorrida pela editora, portanto, funciona como um laço semântico acessado pelos fãs e pelo seu carinho para com a artista, a partir do qual já há uma primeira tentativa de afiançamento. Essa música também é uma das mais conhecidas da banda, foi o primeiro grande sucesso, o que permite uma conexão menos nichada.

O parágrafo seguinte, no entanto, faz referências a três canções de modo menos evidente com uma suposta semântica, a não ser pela composição de Welch:

Inútil Magia é um rito sagrado para todos que mergulham em seu universo particular. Em versos que ecoam *mais alto que sirenes e sinos*, e são *mais doces que o céu*, mas também *mais duros que o inferno*, o sangue da artista corre fundo, ensinando seus ouvintes e leitores a seguirem *as linhas do coração em suas mãos* (Darkside® Books, 2022, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/inutil-magia--brindesexclusivos/p>. Acesso em: 24/01/2025. Grifos do texto originário).

Os dois primeiros destaques são referências à música “*Drumming Song*” (2008) [“Batuque”, em inglês], um dos *singles* do álbum “*Lungs*” (2008). Essa música se trata da intensidade dos sentimentos que o eu lírico sente às vistas de uma grande tensão sexual, como se fossem batucadas de um tambor direto na cabeça, e daí se dá o trecho referenciado, que é o pré-refrão da música:

1

...

Mais alto que sirenes, mais alto que sinos
Mais doce que o céu e mais duro que o inferno²⁴⁹

²⁴⁸ Texto original: *She hid around corners and she hid under beds/She killed it with kisses and from it she fled/With every bubble, she sank with a drink/And washed it away down the kitchen sink.*

(Genius, 2008, [n.p.]. Disponível em: <https://genius.com/Florence-the-machine-drumming-song-lyrics>. Acesso em: 24/01/2025).

O destaque seguinte, no entanto, vem da canção “*Heartlines*” (2011) [“Linhas do coração”, em inglês], presente no segundo álbum da banda “*Cerimonials*” (2011) [“Cerimoniais”, em inglês]. O eu lírico evoca a imagética da quiromancia – a prática da interpretação das linhas nas mãos como forma de acessar o passado, o presente e o futuro da vida das pessoas – como uma metáfora para o ouvinte voltar para dentro de si e “seguir seu coração” diante de situações adversas, assim, essa música seria como um conselho, ainda que toda a cenografia, ritmo de percussão e letra, evoque um sentido de “tribalismo” – nas palavras da artista – para o conjunto e ainda têm uma sonoridade que evocam à “*Drumming Song*” (2011). A seguir, reproduzimos os primeiros versos, o pré-refrão e o refrão:

1

Ah, o rio, ah o rio, ele está correndo livre
E, ah, a alegria, ah, a alegria que isso me traz
Mas eu sei que ele há de me afogar
Antes que possa respirar em paz
E eu vi isso no voo dos pássaros, eu vi em você
Nas entranhas dos animais, o sangue correr
Mas para chegar ao coração das coisas
Às vezes, você precisa cortar através

2

Mas você pode
Você pode
Nós podemos
Nós podemos

3

Apenas siga pelas linhas do coração em sua mão
Apenas siga pelas linhas do coração em sua mão
Mantenha-se forte, eu sei que você pode
Apenas siga pelas linhas do coração em sua mão
Pois eu sigo²⁵¹

(Genius, 2008, [n.p.]. Disponível em: <https://genius.com/Florence-the-machine-heartlines-lyrics>. Acesso em: 24/01/2025).

²⁵⁰ Texto original: *Louder than sirens, louder than Bells/Sweeter than heaven and harder than hell.*

²⁵¹ Texto original: 1 – *Oh, the river, oh, the river, it's running free/And, oh, the joy, oh, the joy it brings to me/But I know it'll have to drown me/Before it can breath easy/And I've seen it in the flights of birds, I've seen it in you/In the entrails of the animals, the blood running through/But in order to get to the heart of things/Sometimes, you have to cut through.* 2 – *But you can/You can/We can/We can.* 3 – *Just keep following the heart lines on your hand/Just keep following the heart lines on your hand/Keep it up, I know you can/Just keep following the heart lines on your hand/'Cause I am.*

O texto de apresentação do produto termina com uma argumentação mais explícita para os fãs:

Uma obra fundamental na coleção de todos os fãs de Florence + The Machine que estão se preparando para a chegada de *Dance Fever* [“Frenesi da Dança”, em tradução livre do inglês], seu novo e quinto álbum, *Inútil Magia* chega para os leitores brasileiros em uma edição especial bilíngue (português/inglês) em capa dura e com pintura dourada para iluminar os *corações assombrados* com amor e poesia (Darkside® Books, 2022, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/inutil-magia--brindesexclusivos/p>. Acesso em: 24/01/2025. Grifos do texto originário).

O destaque, nesse caso, pode ser uma referência à música “*Haunted House*” (2019) [“Casa Assombrada”, em inglês], presente no lado-B do *single* “*Moderation*” (2019), em que o eu lírico expõe-se refém de sentimentos em seu coração, e que não sabe ao certo como expurgá-los – tema recorrente em suas músicas, como em “*My Love*” (2022) [“Meu amor”, em inglês], presente no álbum “*Dance Fever*” (2022), citado no excerto acima:

1

Meu coração é como uma casa assombrada
Há coisas lá que arranham derredor
Elas fazem sua música à noite
E de dia elas me fazem tremer

2

Meu coração é como uma casa assombrada
Há coisas lá que arranham derredor
Elas fazem sua música à noite
Queria eu achar um jeito delas saírem
(Genius, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://genius.com/Florence-the-machine-haunted-house-lyrics>. Acesso em: 24/01/2025).

As demais partes do excerto entram para reforçar aquilo que já havíamos exposto nesta dissertação, mais uma retomada do que foi exposto no primeiro parágrafo: trata-se de uma edição bilíngue; e que também conta com anotações manuscritas e desenhos da artista, para retomarmos o primeiro parágrafo. O que faz dessa edição mais um exemplo de “livros monólitos” de seu catálogo, ainda mais se for levado em conta que o livro havia sido publicado no exterior em 2018, mas, no Brasil, foi lançado na iminência do último álbum – de músicas originais, a banda lançou em 2023 uma antologia de suas músicas que têm sonoridade parecida com “*Dance Fever*” (2022), intitulada “*Under Heaven, Over Hell* [Abaixo do Céu, Acima do Inferno] – uhoh”

(2023), cuja abreviação remete ao som “uh oh!”, que pode ser parafraseado por “ops!”, em contextos em que algo deu errado.

“Silvestre” (2019), de Wagner Willian, também não deixa de ser um monólito da editora – na verdade, uma Torre –, mas é evidente que a editora não o destaca o suficiente, o que nos faz voltar a cogitar se é pelo livro ser uma HQ. Haja vista que Florence Welch é uma figura famosa, mas sua circulação é menos central que a de muitas cantoras pop, ou que estão em evidência, uma vez que seu gênero de músicas é usualmente alocado como “*indie rock*” [“rock independente”, em inglês], o que já caracteriza uma circulação bem menos popular. Mas lá está este livro, sendo o central da imagem representativa da marca, enquanto “Silvestre” (2019), de Wagner Willian se quer aparece, e chegar até ele tem uma dificuldade a mais adicionada pela ausência de *hyperlink* para a coleção em que está.

A próxima marca trata-se da editora independente “*Wish*” [“Desejo”, em inglês]. Apresentada como “Wish – o lado mais encantador e raro da Caveira”. Adquirida pela Darkside® Books em setembro de 2023. Em 10 de outubro de 2023, tanto o *site* da editora adquirida quanto o *DarkBlog* publicaram a matéria “Integração poderosa: Darkside® Books e Editora Wish unem forças”.

A forma como esses textos estão em ambas as plataformas é um tanto diferente, enquanto que na matéria disponível no DarkBlog a “Imagem de capa” é o da coleção elaborada com um tipo de imagem comum das matérias do DarkBlog – uma imagem feita com o que parece ser IA, alguns produtos da coleção sendo mostrados em um fundo de floresta, com a proeminência de uma raposa (símbolo da Wish) ao lado de uma caveira (símbolo da Darkside® Books) e algumas borboletas azuis, três, com uma sobre a caveira. A outra voando em um espaço intermediário e a terceira acima da coleção à direita (Figura 63) –, a imagem do *site* da Wish é a imagem secundária da matéria publicada pela “Caveira”, a de Marina Avila, fundadora da Wish, segurando e olhando para um crânio à frente de um quadro em preto e branco (que parece ser a representação de uma raposa), com os cantos adornados por plantas e embaixo uma seleção da esquerda para a direita em que se dividem, à esquerda (posição do crânio), livros da Darkside® Books, e, à direita (posição de Avila), livros da Wish (Figura 64).

FIGURA 63 – IMAGEM WISH-DARKSIDE® BOOKS



Fonte: Imagem do DarkBlog. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wp-content/uploads/2023/10/Banner-Wish-1200x630-1.jpg>. Acesso em: 25/11/2025.

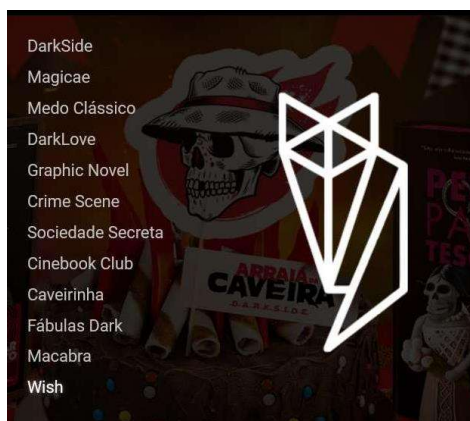
FIGURA 64 – MARINA AVILA E O CRÂNIO



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora Wish. Disponível em: https://www.editorawish.com.br/cdn/shop/articles/capa-blog-small_900x.png?v=1696942809. Acesso em: 25/11/2025.

Supomos que essas diferentes abordagens se deem pelos *ethos* das editoras que diferem bastante. Enquanto a Darkside® Books preza pela profusão de informações, portanto um preencimento sensorial veiculado por suas imagens, *pop-ups*, e produtos; a Wish é mais minimalista, seu *site* tem fundo branco, suas imagens recorrem a ambientes confortáveis, com mobília retro, e é algo, inclusive, transmitido pelo seu símbolo, uma raposa feita pela justaposição de formas geométricas, que se mantém como o ícone da marca em sua nova casa editorial:

FIGURA 65 – ÍCONE “WISH”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/>. Acesso em: 31/07/2024.

O texto da matéria é bastante modelar quanto ao funcionamento da Darkside® Books quanto à sua independência, a sua evocação de valor simbólico e como editoras independentes menores, no mercado brasileiro, precisam recorrer a alguns artifícios de angariamento financeiro.

Antes de irmos para o primeiro parágrafo, faremos uma breve observação sobre a manchete: “Parceria expandirá o catálogo do grupo editorial da Darkside® Books”. Uma editora adquirir outra pode ser por motivos de querer matar seu catálogo, adquirir posse sobre os títulos, expandir o próprio catálogo; e ainda tem as disputas entre os atores em campo, então essa aquisição ser por conta de richas, ou de angariar mais pessoal para trabalho especializado. Então, levantar suposições relativas a isso é um terreno perigoso, trata-se de um tema sensível, portanto, o que levantaremos será baseado no texto desta matéria, que desde a manchete aparente ser uma relação pacífica de negócios, é uma parceria entre editoras, e permite à Darkside® Books, de saída, aumentar seu catálogo.

Começemos pelo primeiro parágrafo:

A **Darkside® Books**, primeira editora do Brasil inteiramente dedicada ao terror, à fantasia, e ao true crime, e com uma comunidade com mais de 2 milhões de fãs nas redes sociais, anuncia com entusiasmo a aquisição da **Editora Wish** (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

O texto “abre” com a evocação de um ethos exemplar da Darkside® Books, a primeira com foco em: horror, fantasia e *true crime*, chama a atenção que “ficção

científica” não apareça, uma vez que esse gênero faz parte do “tripé” da ficção especulativa – o que nos faz cogitar que, muito provavelmente, seja uma aproximação feita desse gênero com o Horror, o que atribuiria a ele um valor menor de autosuficiência. Sendo um gênero que se encontra, dentro do repertório levantado pela própria editora – vide “Medo Imortal” (2019) –, com o Horror, na autoria de Mary Shelley, esse dado não nos surpreende muito.

Outro ponto desse excerto é como a Darkside® Books apresenta seu tamanho. Ela não fala do número de seu catálogo, a quantia levantada em vendas ou suas conexões literárias a nível nacional e internacional. Não, ela é uma editora “com mais de 2 milhões de fãs nas redes sociais”. O que parece ser um grande valor simbólico dado que as mediações editoriais têm estado localizadas em ambientes digitais, e a própria editora ter um sistema de boletins on-line, plataformas digitais e um *blog* em que notícias sobre livros são veiculadas, anúncio de promoções e lançamentos de livros são apresentados, e a gestão de sua identidade é feita, por meio de textos assinados por personalidades dos estudos do Horror e figuras públicas proeminentes no Brasil.

Mas isso não acaba aqui, o segundo parágrafo aumenta as evidências desse poder da editora e o grande diferencial de sua nova aquisição:

Com 11 anos de história, 11 selos editoriais e mais de 400 títulos publicados, a **Darkside® Books** une-se à visionária produtora editorial Marina Avila, fundadora da Editora Wish, e sua talentosa e dedicada equipe integralmente feminina. A editora é amplamente reconhecida por uma nova geração de leitoras e leitores pelo **primor e atenção a cada detalhe gráfico e editorial**, e também por se tornar um sucesso na principal plataforma de financiamento coletivo do Brasil, o Catarse (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

Neste excerto aparecem alguns dos elementos de valorização que foram suprimidos no parágrafo anterior. A Darkside® Books tem 11 anos de história no mercado, 11 selos editoriais sendo geridos, e mais de 400 títulos publicados, ou seja, uma grande produção, que, vale a pena lembrar, também envolve a produção de brindes, o que aumenta o volume de objetos feitos por ela em uma quantidade ainda maior. Mas a editora também precisa apresentar um motivo para essa aquisição que parece extravazar a simples aquisição do catálogo da editora Wish. Ela se uniu à Wish, por conta de sua produtora editorial, Marina Avila, ser “visionária” e dispor de uma “talentosa e dedicada equipe integralmente feminina”, que agora compõem o “quadro de talentos” – nome dado por nós – da editora.

Apesar de, desde meados da Idade Média, mulheres estarem envolvidas em criações de arte, e ao fim da Alta Idade Média terem começado a se tornar o que na Idade Moderna foi uma grande parte do público leitor de “literatura popular”, ainda verifica-se no mercado um número muito pequeno de participação feminina como autoras e agentes do mundo da edição. Assim, o posicionamento de Avila de formar uma equipe feminina é um ato de reverter os números, e algo bem-visto, de valor simbólico, para a Wish e, agora, para a Darkside® Books, que não deixa de evidenciar isso.

O parágrafo seguinte é um aprofundamento nas particularidades da Wish:

O anúncio chega para celebrar o aniversário de **10 anos da Editora Wish**. Esta parceira marca o início de um novo capítulo para as empresas. A Wish surgiu no final de 2013, fundada por Marina, que tinha como objetivo publicar o livro *Contos de Fadas* em suas versões originais, um trabalho de conclusão de curso que em sua primeira edição física teve uma tiragem de apenas 300 exemplares. Hoje, o livro é o carro chefe do catálogo da editora, que já trouxe **mais de 130 contos de fadas**, entre clássicos e raridades, para o Brasil. Em 2016, a editora fez sua estreia no financiamento coletivo onde estabeleceu uma forma inovadora para editar livros com esse perfil e, de forma rápida e surpreendente, conseguiu formar uma comunidade fiel de leitores. Com mais de 20 projetos muito bem-sucedidos, a Wish soma impressionantes R\$ 3,6 milhões já arrecadados e mais de 38 mil apoios na plataforma, o que contribuiu para a publicação de títulos como *A Dança da Floresta*, *Os Melhores Contos de Fadas Asiáticos*, e *Sweeney Toddy*. “Esta aquisição vai além de uma expansão comercial. É um fortalecimento mútuo entre duas editoras que valorizam a representatividade, a diversidade e a excelência editorial”, declara Christiano Menezes, diretor editorial da Darkside® Books (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

Fica evidente a disparidade da Darkside® Books e de outras editoras independentes, a partir deste excerto. Apenas um ano mais nova, enquanto a editora Wish se valia de financiamento coletivo para a publicação de seus projetos – que via Catarse passaram de apenas 20 projetos –, a Darkside® Books, com um ano a mais, passava dos 400 títulos publicados – como visto no parágrafo anterior. Mas a Wish, ao que se apresenta, é a figura proeminente das pequenas editoras independentes ao, supostamente, estabelecer o que outras editoras pequenas viriam a recorrer. Junta-se a esse dado os mais de R\$ 3,6 milhões com mais de 38 mil apoios recebidos, a Wish se

destaca, ao seu modo, como uma figura prolífica da produção livreira independente brasileira.

A “cereja do bolo” está na Wish ter um catálogo que se conecta ao ideário do Horror. No livro que se tornou o “carro chefe”, por exemplo, a capa – feita por Marina Avila – apresenta o seguinte texto: “Edição de colecionador com 38 contos *completos e sem censura*”. Isso advém do imaginário das “origens sombrias” dos contos de fadas – algo que abordamos na pesquisa de TCC –, mas que se torna curioso ao, por exemplo, o conto “Barba Azul” (2019), de Charles Perrault não ter as tradicionais, e controversas, morais da história – citadas no capítulo anterior, página 186.

O “chantilly” que acompanha essa “cereja”, é que parte do catálogo traz, por exemplo, o citado no excerto, “Sweeney Todd” (2020), de Peckett Thomas Prest e James Malcom Rymes, e o “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” (2020), de Whashington Irving, livros que complementam a ideia do Horror ligado à Era Vitoriana, ainda que o segundo seja de 1820. Sem contar a interessantíssima edição “O Natal dos Fantasma” (2021), uma antologia de histórias de fantasmas que se passam no Natal e com a inclusão de contos nunca antes traduzidos para o (português) brasileiro, que também complementam esse ideário do Horror. Fazem parte desta antologia: Jerome K. Jerome; Charles Dickens; Elizabeth Gaskell; A. M. Burrage; Elinor Glyn; John Berwick Harwood; Rosemary Timperley; Robert Louis Stevenson; J. M. Barrie; John Kendrick Bangs; Algernon Blackwood; e, Marjorie Bowen.

O trecho seguinte vem, mais uma vez, para corroborar algumas coisas suposições, e para dar o ensejo de apresentarmos outra coisa sobre a Darkside® Books:

Ambas as editoras, **nascidas no universo on-line e alinhadas na filosofia de “fã para fã”**, celebram essa parceria que expandirá o catálogo diferenciado e robusto do grupo editorial da Darkside® Books, agora enriquecido com os aclamados e cultuados títulos da Wish, ao lado de outras marcas editoriais consagradas como **Magicae, Crime Scene, DarkLove, Macabra, Medo Clássico, Fábulas Dark e o selo infantil Caveirinha**. “É uma admiração de longa data que se transformou em um desejo colaborativo de contar novas histórias. Uma potência comercial e inovadora de profissionais jovens e únicos no mercado”, diz Chico de Assis, diretor comercial da Darkside® Books (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

A conexão com a digitalidade de ambas editoras é mais uma vez reforçada, e cabe mais um elemento, em 2024? a editora lançou seu aplicativo, apresentando-o por

meio da página oculta “DarkAPP” em que se concentram: “Notícias, lançamentos, promoções, entrevistas com autores, Book Preview, e muitas novidades do Outro Lado para você” (Darkside® Books, 2024?, [n.p.]. Disponível em: https://www.darksidebooks.com.br/aplicativo?srsId=AfmBOopecgFqEVfKxRdRSynXHOyVq_4Oy4x5mI2DeH3i2rF6bzLIs-dU. Acesso em: 25/01/2025). A digitalidade é uma ferramenta pela qual a editora consegue expressar ainda mais sua força, desde a disponibilização exclusivas de seus livros em *e-books* pela loja da Amazon, até uma experimentação antiga, datada de 2018, feita por meio de parceira com a empresa Flex Interativa, em que alguns livros tinham a possibilidade de serem experiências de realidade aumentada na leitura²⁵¹.

Neste excerto, no entanto, o que mais gostaríamos de evidenciar, para além do seu domínio digital e sua referência ao seu “catálogo diferenciado e robusto”, é a seleção das marcas para o excerto, o que, na hipótese menos complexa, seriam as marcas que, talvez, melhor conversassem com o catálogo da Wish. Mas resistimos a essa interpretação, pois, devido à grande recorrência da editora por privilegiar algumas marcas e alguns produtos em detrimento de outros, não podemos deixar de lado que isso, também, tem algo a dizer sobre o local das HQs em seu catálogo e, principalmente, de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian.

Com o excerto final, o parágrafo seguinte parece adquirir mais força interpretativa, por isso seguiremos para ele:

O trabalho da jovem editora contagiou os três sócios da Darkside® Books logo no primeiro contato com seus livros. “A Marina e toda sua equipe sabem e amam o que fazem, isso transpira em cada página de seus livros. Vi que tínhamos uma paixão em comum pela literatura e pela força sensorial do objeto livro”, afirma Marcel Souto Maior, diretor de novos negócios da Darkside® Books. A transição foi finalizada no final de setembro de 2023 e os detalhes financeiros não foram divulgados (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025).

Os dois sócios da Darkside® Books, Chico de Assis e Marcel Souto Maior, trazem em suas falas o reconhecimento da potência editorial que a Wish tem. Analisando os objetos livros que ela produz, é verificável a correspondência de tratamento editorial das duas empresas, algo que também não seria uma disparidade entre catálogos. E, sendo uma editora pequena que alcançou grandes marcas de

²⁵¹ Texto em que isso é apresentado no DarkBlog, disponível em: <https://darkside.blog.br/darkside-inova-e-leva-a-realidade-aumentada-para-os-livros/>. Acesso em: 25/01/2025.

produção livreira, o repertório da Wish poderia ser um potencializador da Darkside® Books e a imagem que ele projeta, via seus objetos editoriais. No entanto, a existência desse selo impõe mais uma questão para a organização interna das coleções da Darkside® Books, uma vez que várias de suas obras se enquadram em outras marcas pré-existentes no catálogo,

O último parágrafo traz a fala de Marina Avila:

“É um momento empolgante para a Wish, que manterá sua autonomia e essência, e agora **contará com o suporte tecnológico e toda a rede de marketing digital, comercialização e distribuição da Darkside® Books**, proporcionando uma maior liberdade criativa e ganhos de escala significativos nas negociações com clientes e fornecedores”, comemora Marina, que permanece à frente do projeto editorial (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/integracao-poderosa-darkside-books-e-editora-wish-unem-forcas/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

Neste parágrafo evidencia a suposta *expertise* da Darkside® Books que, mesmo sendo uma editora independente, ainda dispõe de meios que parecem ser inacessíveis a editoras pequenas como Wish. “Supostamente”, porque o caso da “Longa Sexta-feira 13” – página 230 – estava a um ano de acontecer, o que mudaria essa percepção grandiosa da empresa. Ao mesmo tempo em que revelaria que ela não tem a capacidade de uma editora grande em si, por isso, a entendermos como de independência intermediária em porte, o que a difere de uma Companhia das Letras, por exemplo.

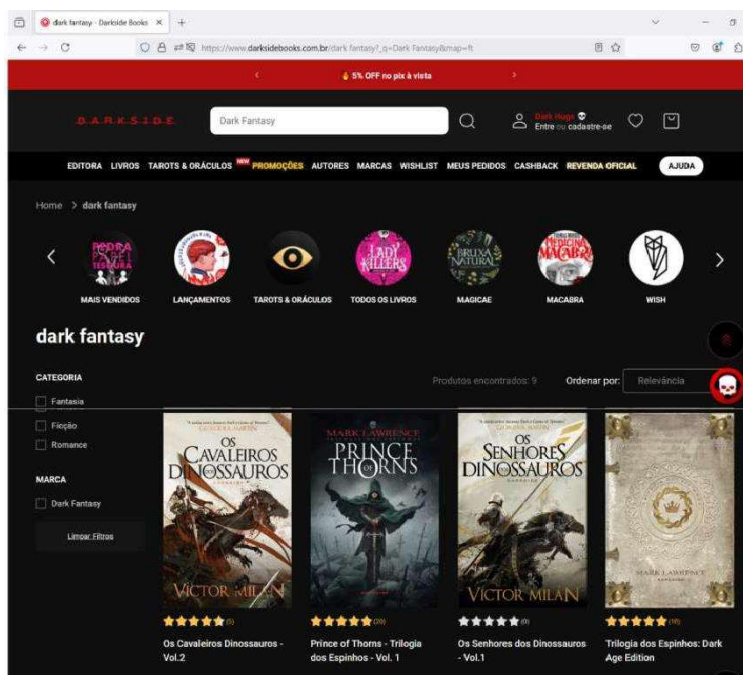
A marca seguinte é apresentada como “Dark Fantasy – O lado mais aventureiro da Caveira”:

Uma coleção de mestres referenciados da fantasia para quem sonha embarcar em **jornadas de outro mundo e aventuras épicas** com o selo de qualidade da Caveira. A marca **Dark Fantasy** encontra o melhor de dois mundos, terror e fantasia em edições cobertas de sangue para quem não dispensa uma grande batalha entre o bem e o mal (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 26/01/2025. Grifos do texto originário).

No entanto, uma questão se impõe. Na matéria não há a imagem ilustrativa da coleção, e quando fizemos os *prints* de cada um dos ícones, essa também não era uma das marcas presentes na lista. Outro impedimento é que os *hiperlinks* “Conheça a coleção” estão quebrados, o que não nos leva a lugar nenhum. Das duas, uma, ou essa marca nunca existiu ou ela foi incorporada por outra marca, o que não deixaria de ser menos estranho, haja vista que a “Cinebook Club” continua desatualizada.

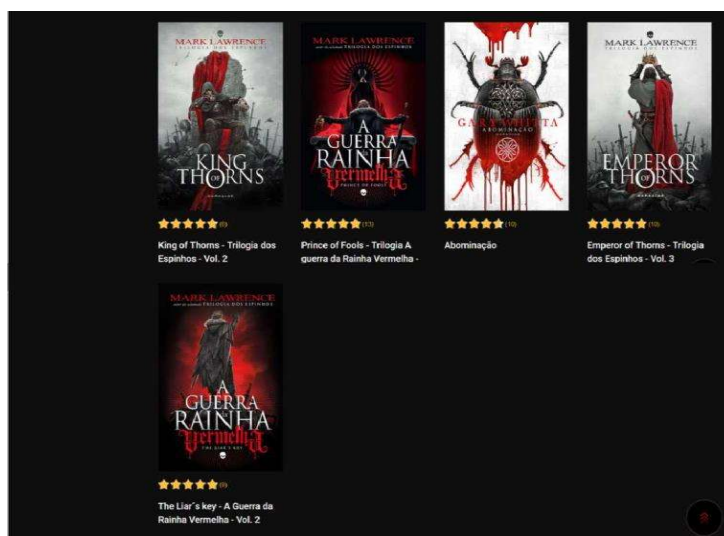
Usando a barra de pesquisa do *site* da editora, ao digitarmos “Dark Fantasy”, aparecem um total de nove produtos encontrados sob o “selo fantasma”. A editora realmente descontinuou a marca e excluiu sua aba de catálogo. A seguir, os *prints* dos produtos dessa marca.

FIGURA 66 – COLEÇÃO DARK FANTASY – PARTE 1



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dark%20fantasy?q=Dark%20Fantasy&map=ft>. Acesso em: 26/01/2025.

FIGURA 67 – COLEÇÃO DARK FANTASY – PARTE 2



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dark%20fantasy?q=Dark%20Fantasy&map=ft>. Acesso em: 26/01/2025.

As suposições que podemos fazer quanto aos motivos do “apagamento” desta marca são muito limitadas. Todos os produtos se esgotaram, o que pode ser tanto pela quantidade de aquisições espontâneas, ou por uma grande “queima de estoque”. Também há o fato de que, de toda essa coleção de apenas nove produções, apenas uma, “Abominação” (2017), de Gary Whitta, é um livro único, enquanto as outras oito publicações são parte de uma série de livros, ou tentativa de série, pois há o caso do “Trilogia dos Espinhos: *Dark Age Edition* [“Edição Idade das Trevas”, em inglês]” (2017), de Mark Lawrence, que é uma edição com os três volumes da série, enquanto há a série de Victor Milán, a trilogia “Os Senhores dos Dinossauros”, que conta com apenas dois volumes publicados, e a segunda trilogia de Mark Lawrence, “A Guerra da Rainha Vermelha”, que também tem apenas dois volumes.

Essa foi uma marca que “cresceu” devagar, começando com o primeiro volume de “Trilogia dos Espinhos” em 2013 e terminando com algumas das publicações aqui citadas, em 2017. Foram quatro anos para a publicação de apenas nove produtos. Com exceção do livro “*Dark Age Edition*”, seu projeto gráfico difere bastante do projeto gráfico da editora para com suas capas, também não há brindes exclusivos, o que não é algo tão difícil de encontrar no catálogo da editora, mas somando-se a essas disparidades, não tem como não deixarmos de registrar. Tudo nos faz cogitar que esse seja um caso de fracasso da editora. A “Cinebook Club” foi um grande sucesso, mas agora ela dá as vezes para a “Macabra”, e por isso continua entre o *hall* de marcas, enquanto a “Dark Fantasy”, infelizmente não preencheu os requisitos, sendo setenciada a sumir dos meandros do *site*, desaparecendo da “vitrine” da editora sem alardes.

O subgênero de “fantasia sombria” pode parecer redundante a quem conhece o gênero da fantasia, ou que entende o Horror como orbital, como nós entendemos. Mas a sua designação se dá por conta da exarcebação do intolerável em sua narrativa e também pela explicitação de conteúdo sexual, para causar um efeito de realidade na narrativa, mesmo que se passe em um mundo “paralelo”, outro universo. As obras conhecidas desse gênero podem ser uma boa forma de exemplificação do que apresentamos: a série de livros “Canção de Gelo e Fogo”, de George R. R. Martin, adaptada parcialmente na série “Jogo dos Tronos”, criada por David Benioff e D. B. Weiss; ou, em um domínio bem mais literário, a série “Trono de Vidro”, de Sarah J. Maas, que hoje está em sua segunda série de livros “Corte de Espinhos e Rosas”.

A marca seguinte é apresentada como “Fábulas Dark – O lado mais fantástico da Caveira”, e seu texto de apresentação é o seguinte:

A marca **Fábulas Dark** traz histórias surpreendentes que atravessaram gerações e se expandiram do mundo das palavras para todos os formatos e manifestações artísticas. Edições únicas para todos os formatos e manifestações artísticas. Edições únicas e de puro encantamento. Viva a experiência Dark em nosso mundo de narrativas atemporais (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Acesso em: 26/01/2025).

O que depreendemos desse texto é que essa coleção é focada em obras antigas do gênero da fantasia. A coleção é relativamente pequena, são 11 produtos, sendo três apenas edições diferentes dos mesmos três livros, são esses: “Alice no País das Maravilhas – *Classic Edition*” (2019), de Lewis Carrol; “Alice Através do Espelho – *Classic Edition*” (2021), de Lewis Carrol; e “O Mágico de Oz – *First Edition*” (2020), de L. Frank Baum. Esses três títulos contam com projetos de capas diferentes, ou seja, tiveram, até dado ponto, as produções seguímentadas para virarem produtos distintos. Como não temos acesso à tiragem, não podemos apontar se, por conta disso, elas foram reduzidas ou não entre os dois tipos, mas o fato de terem brindes exclusivos diferentes, podemos inferir que o processo editorial seguiu uma logística diferente para cada tipo.

Outra questão relativa a essa marca – cujo ícone está na Figura 68, a seguir – é que alguns dos produtos da marca “Wish” se encaixam nessa marca, mas não constam nela. O que pode ter a ver com o acordo firmado entre Avila e os Três Sócios, para que os produtos de maior destaque da “Wish” não fossem engolidos totalmente pela Darkside® Books e seu ethos ominoso.

FIGURA 68 – ÍCONE “FÁBULAS DARK”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dark%20fantasy?q=Dark%20Fantasy&map=ft>. Acesso em: 26/01/2025.

O ícone da marca é uma tipografia estilizada ao modo da tipografia das iluminuras, mas menos complexa, se reservando a apenas alongar alguns traços que

fazem voltas como brotos de plantas que tendem a ser “trepadeiras”. A borboleta ao centro na parte superior e a joaninha na parte esquerda trazem o imaginário de “floresta”, ambiente típico de narrativas de fadas, outro símbolo que reforça isso são os dois cogumelos da espécie *Amanita muscaria*, um cogumelo venenoso, e que se ingerido em grandes quantidades pode causar um profundo sono febril com sonhos delirantes. O menor, à esquerda, tem um besouro em cima dele, e o maior, à direita, exibe algo como sujeira do chão desses ambientes, que usualmente são uma mistura de folhas, terra e matéria em decomposição.

Essa marca, apesar de um comportamento muito próximo do da “extinta” “Dark Fantasy” – o que, no jargão desta pesquisa, poderia ser classificado como um órgão vestigial, tal como o “Dark Home” –, parece se manter “oficial”, supomos, por conta de seu projeto gráfico que mantém a “pluralidade constante” da editora. Talvez o motivo de continuar sendo uma vitrine da Darkside® Books.

A última marca é apresentada como “Caveirinha – O lado mais lúdico da Caveira”, e trata-se de seu selo infantil. Ela também não conta com uma imagem de apresentação, mas seu texto diz:

Os pequeninos que gostam de explorar o universo mágico dos livros não precisam ter medo do escuro na coleção **Caveirinha**. As histórias cheias de imaginação e atitude são escolhidas a dedo para os filhos, netos, primos e sobrinhos que correm possuídos pela casa cercados por seres mágicos (Darkside® Books, 2023, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 25/01/2025. Grifos do texto originário).

Para além do tom descontraído e familiar que o ethos desse texto tem, com o recorte indicativo para “filhos, netos, primos e sobrinhos”, e a evocação de uma forma brincalhona de se referir às crianças agitadas como “possuídas”, a existência deste selo separado do “Fábulas Dark”, permite que façamos algumas suposições.

Neste selo estarem livros que não são fábulas ou contos de fadas, necessariamente, à exceção de “Alice no País das Maravilhas – *Baby Edition* [“Edição Bebê”, em inglês]” (2019), de Lewis Carrol, o que permitiria que suposéssemos que foram levados em conta os elementos ominosos que essas narrativas podem ter, necessitando certa adaptação, como foi o caso de “O Barba-Azul” (2010), de Flávio de Souza – página 187, desta dissertação. No entanto, ao acessarmos a página de venda do livro de Carrol (2019) em sua “*Baby Edition*”, nos deparamos com o seguinte parágrafo:

Poucos anos depois da primeira publicação do clássico arrebatador, Carroll adaptou o texto original para o público infantil de zero a cinco anos, e lançou uma adorável versão em 1890. A **Darkside® Books** sabe que os pequeninos não podem ficar de fora, então apresenta a Baby Edition dentro do selo **Caveirinha**. A obra também traz ilustrações de Tenniel, que adaptou algumas das imagens originais para esta edição dedicada aos pequenos e futuros leitores. E a brincadeira não para por aí: as ilustrações são em preto e branco para que as crianças possam dar as cores que quiserem às personagens (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/alice-no-pais-das-maravilhas--baby-edition--drk-x/p>. Acesso em: 26/01/2025. Grifos do texto originário).

Soma-se a isso o brinde exclusivo desta edição: uma caixa de lápis de colorir da marca “Caveirinha”, Figura 69, a seguir:

FIGURA 69 – CAIXA DE LÁPIS - CAVEIRINHA



Fonte: Elaboração própria a partir da imagem original no *site* da editora. Disponível em: https://darkside.vtexassets.com/arquivos/ids/196810/lapis_brinde_caveirinha.jpg?v=638634022817500000. Acesso em: 26/01/2025.

Enfim, chegamos ao ícone da marca, um último dado a ser analisado:

FIGURA 70 – ÍCONE “CAVEIRINHA”



Fonte: Elaboração própria a partir de captura de tela da página do *site* da editora. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/dark%20fantasy?q=Dark%20Fantasy&map=ft>. Acesso em: 26/01/2025.

Uma criança fantasiada de caveira, usando uma coroa tal qual à do livro que segura com a capa à mostra, abrindo a boca, talvez como se estivesse “rugindo” como o dinossauro da ilustração da capa de “A Vida não me assusta” (2018), de Maya Angelou, uma pintura de Jean-Michel Basquiat.

Segundo um dos parágrafos do texto de apresentação do livro:

É até difícil não se apaixonar por este livro. Publicado originalmente há 25 anos, e até então inédito no Brasil, *A Vida Não Me Assusta* reúne os talentos da poeta e ativista **Maya Angelou** e do artista gráfico **Jean-Michel Basquiat**. Dois artistas com histórias de vida sofridas e infâncias problemáticas, mas que nunca se deixaram intimidar. Não importa qual obstáculo apareça no caminho, você sempre pode encontrar forças para superá-lo. Então, nada de medo, combinado? (Darkside® Books, 2018, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/a-vida-nao-me-assusta-245/p>. Acesso em: 26/01/2025. Grifos do texto originário).

Para encerrarmos este subtópico, trazemos os últimos dois parágrafos. O primeiro desses dois, pois eles dizem respeito à produção Darkside® Books; o segundo desses, porque ele mostra os motivos por trás da escolha de publicação deste livro, o que retorna à questão de “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, quanto um produto Darkside® Books.

A Vida Não Me Assusta é o mais novo lançando da **Caveirinha**, o selo infantil da **Darkside® Books** que ajuda os pequenos a darem seus primeiros passos no mundo mágico da fantasia e da imaginação. Enquanto a **Darkside®** se especializou em tocar o terror, a **Caveirinha** arrepia sem sustos. Os livrinhos têm capa dura, bordas arredondadas para não machucar, histórias para todo o sempre e

ilustrações de outro mundo. Tudo com muita qualidade, e o carinho de fã para os futuros fãs.

A Vida Não Me Assusta chega aos leitores em 2018, ano em que o Brasil recebe pela primeira vez uma mostra individual de **Jean-Michel Basquiat**. Um dos mais renomados artistas plásticos do século XX. E dos mais valzados, também. É sua chance de ter um Basquiat original em casa (Darkside® Books, 2018, [n.p.]. Disponível em: <https://www.darksidebooks.com.br/a-vida-nao-me-assusta-245/p>. Acesso em: 26/01/2025).

O livro vai além de uma obra ímpar, ele é uma forma de acessar os quadros de Basquiat por um valor acessível. O livro estar em evidência no ícone da marca corrobora para com a forma com que a Darkside® Books decide gestar sua produção. E é neste ponto que fica a pergunta: “Por que ‘Silvestre’ (2019), de Wagner Willian, *não* tem toda essa evidência?”, livros infantis são tão marginalizados no mercado editorial quanto HQs, mas, aparentemente, HQs são muito mais. Não importa sua importância sem um reconhecimento simbólico institucionalizado e histórico, e “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, tem seis anos de lançamento, não vinte e cinco, tão pouco seu autor tem espaço e evidência fora do nicho dos quadrinhos como artista – o que seria até covardia, levando em conta que Basquiat, inclusive, namorou a Madonna, além de ter sua história de vida muito mais apelativa aos holofotes do que a “pacata” vida de um nordestino do Rio Grande do Norte que, como inúmeros outros artistas, vive na maior capital do país, caçando suas oportunidades enquanto absorve e converte em arte o mundo a derredor.

4.1.2. Darkside® Books: identidade

O que seria então “um Darkside® Books”? Observando os elementos constitutivos de seu “universo darkside”, temos objetos que apontam para algum nível de uma identidade: (i) sombria, possui um ethos ominoso atribuído de alguma forma em sua constituição, através do projeto gráfico ou de ligações paratextuais com o que pode ser entendido como Horror; (ii) distinta, são produções dadas como de uma qualidade inquestionável e de valor comercial elevado devido ao emprego de dados elementos que aumentam o custo de produção de um objeto editorial — capa dura, fitilho, tintura de corte, folhas de guarda estilizadas, brindes exclusivos *etc.*; e (iii) alternativa, podem até ser obras conhecidas, mas, o tratamento pelo qual elas passam, tornam essas obras algo inigualável, sem contar os brindes exclusivos que são, também, “diferentes”.

Tudo isso amarrado pela marca registrada que insiste em aparecer em todo momento quando o nome é escrito, mas, veja bem, a marcação está no sintagma:

“Darkside Books®”. Na verdade, o símbolo de marca registrada só não aparece em dois casos: no selo “Darkside” e nas capas. No selo, parece ser o caso de manter uma padronização entre os nomes dos selos e também uma distinção do nome fantasia para com o nome dos produtos; nas capas dos livros, no entanto, parece ser uma questão estética, assim, a saída foi deixar um sublinhado no que seria o nome registrado, e sem o acompanhamento “Books”, para centralizar bem esse elemento.

Por fim, mas não menos distintivo, está o constante uso de palavras na língua inglesa, o que supomos se tratar de uma forma de unir esses três elementos da identidade da editora. Se tratando do idioma dominante em termos de ser uma língua franca, logo vem a ideia da distinção da empresa, uma empresa brasileira, “quintal do mundo”; quanto à parte sombria, supomos que ela aponta para o cinema norte-americano como o centro das produções do gênero, algo que é remontado historicamente²⁵⁴ e algo conectado a era Vitoriana da Inglaterra que parece capturar um ideário para com o Horror; e, por fim, à ideia de ser uma empresa alternativa, o que não vem se não de uma coesão trazida pelas outras duas partes, é uma empresa brasileira que produz livros ligados ao Horror, que traduz livros sobre Horror, muitos vindos do exterior anglófono e que faz isso “com qualidade”.

Ela “domina” essas três coisas, e é isso que supomos fazer dela uma editora parte da LIBRE, é isso que supomos fazer dela “A” Darkside® Books. Portanto, seria a Darkside® Books, uma editora independente? Não necessariamente. Ela seria uma editora autônoma em como gere a circulação de seus produtos e sua produção de valor, ela funda seu próprio *espaço canônico* (Maingueneau, 2018) e *espaço associado* (Maingueneau, 2018), mas ela depende do espaço ao seu redor, das redes institucionalizantes, ela apenas torna isso opaco, obscuro, em prol de uma imagem centralizadora do que *deveriam* ser publicações de horror ao seu julgo. Portanto, ela é um *farol*.

4.2. Nave-Portal

A nave de uma catedral é o espaço em que o “principal” de sua construção está localizado, em uma construção românica, significa que é o salão com os bancos, o altar e as paredes pouco ornamentadas que levam diretamente para o altar; em uma construção gótico, significa que é a área seguímentada por pilastras que levam a outras câmaras, e em que não há uma hierarquização dos elementos, pode-se tanto ir para o

²⁵⁴ O que apontamos em “2.4. Horror: orbital”, página 194 desta dissertação.

altar quanto se perder ao redor. Esta Torre em que estamos, há metros da superfície quando passamos pelo tímpano e acessamos o portal, é uma Torre gótica.

Analisar essa parte do sistema “Silvestre” (2019) como uma nave-portal, significa entender a esteira da qual a HQ é tributária como também é constituída por valores de sistemas alhures, que formariam a imagem de uma galeria a qual, na historicidade de suas materialidades, tende ao infinito. Assim, nos focaremos em três portais dessa nave: “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau; “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), de Wagner Willian; e a Darkside® Books.

Tendo em vista o caráter polissistêmico desta análise, vamos desenvolver aqui algumas coisas que nos levam a recortar “Silvestre” (2019) como possível de ser interpretado em três frentes: (i) uma interpretação da narrativa; (ii) uma interpretação de sua materialidade; (iii) uma interpretação de sua circulação.

Sendo uma narrativa que entendemos como pertencente ao que Halberstam (1995) apresenta como “Horror gótico”, as interpretações, que tomamos como foco desta qualificação, vêm de um total de quatro interpretações sobre a obra, que analisa a narrativa como encarnada em seu monstro, e que entende sua totalidade como síntese dos valores em si encarnados — o livro, o texto, e o monstro como sinônimos.

Assim, temos: (i) “Silvestre” (2019) como a história de um homem branco, idoso, que destrói a existência de espíritos de diferentes culturas; (ii) “Silvestre” (2019) como a narrativa do processo artístico como algo que “deforma” as ideias que são materializadas nas obras de arte; (iii) “Silvestre” (2019) como uma adaptação gótica de “Walden ou A vida nos bosques” (1854); (iv) “Silvestre” (2019) como um produto exemplar da editora Darkside® Books.

Mostraremos que as duas primeiras interpretações estão interligadas inadvertidamente, mas, para isso, primeiro nos dedicaremos a mostrar o que de “Silvestre” (2019) vem de “Walden ou A vida nos bosques” (1854) e como a HQ se relaciona a outra obra de seu autor, “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017). O próximo passo será um aprofundamento na análise da narrativa em “4.3. Rosácea” e, assim, discutirmos sobre como o seu neomonstro resume em si essas relações intertextuais. Por fim, traremos no último capítulo nossas considerações sobre o que julgamos ser a localização da HQ como “vitrine” da Darkside® Books.

4.2.1. “Walden ou A vida nos bosques” (1854)

A editora, como vimos pelo “4.1.1 Tímpano”, maneja e remaneja suas produções de acordo com critérios bastante particulares. É olhando para este portal, nesta enorme nave, que podemos entender um pouco do que se passa com “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, ou, ao menos, supor o que se passa.

Para tanto, vamos nos valer de mais do que o já citado texto de apresentação do livro, vamos ver como ele aparece em outras materialidades da editora, e como ela retoma essa ligação com o livro de Thoreau (1854), o que nos permite olhar para as intertextualidades de “Silvestre” (2019), a partir da hipótese interpretativa dele ser uma gotificação da obra do autor estadunidense sobre sua estadia de anos na floresta.

Em uma entrevista que Wagner Willian deu à Darkside® Books, em seu DarkBlog, temos a recorrência de alguns elementos que tivemos com a nossa entrevista feita com ele. Assim, nos ateremos à matéria “Wagner Willian: ‘Silvestre clamava por sangue’”²⁵³ (2019), para comerçarmos esta discussão.

Os primeiros quatro parágrafos são: i) a apresentação do autor com o texto presente na HQ, na página de venda do *site* e na página sobre o autor, também no *site* da editora; ii) uma breve apresentação da “qualidade Darkside” da edição; iii) a primeira conexão com a obra de Thoreau (1854); e iv) o conteúdo da entrevista que segue em dois blocos. Nesta primeira parte, também, há um *hiperlink* para outra matéria: “Leia também: É a hora de conhecer nossa verdadeira natureza em Silvestre”, nossa próxima parada. Reproduziremos a seguir cada uma dessas partes.

Parte I:

Wagner Willian vive isolado em uma pequena choupana, saindo apenas para caçar mantimentos e narrativas. Em *Silvestre*, o quadrinista brasileiro entrega aos leitores uma obra de arte imersiva e reflexiva, ao mesmo tempo orgânica e visceral (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 28/01/2025. Grifos do texto originário).

É uma versão resumida do resumo que localizamos acima, mas ainda sim, fornece algumas chaves de leitura para o texto. Sendo uma “obra de arte imersiva e reflexiva, ao mesmo tempo orgânica e visceral”, analisada dentro dos padrões do Prêmio Jabuti, ou seja, levando em conta a conjunto texto imagético e escrito, temos aqui uma

²⁵³ Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 28/01/2025.

produção de ethos prévio que poderia ensinar a apropriação analítica do texto como o temos analisado, uma mistura de quadros de Wagner Willian com seu texto que induz a uma reflexão. Uma HQ com todas as qualidades que o classificador “*Graphic Novel*” intende, o adjetivo “*Graphic*” é cognato de “gráfico” em (português) brasileiro, que aponta para as qualidades relacionadas à inscrição e impressão de algo; enquanto o substantivo “*Novel*” se relaciona ao gênero discursivo que desde o século XIX é conectado a uma tradicionalidade de textos longos fictícios relacionados a uma representação “natural” da vida – há uma vertente, no Brasil, que designa o *novel* como “romance”. Deste modo, uma “*graphic novel*” seria um “romance inscrito”, e m tradução livre, por conta de sua multimodalidade inscricional. Sendo um “romance inscrito”, “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, é de mais valor que simples charges e revistinhas semanais, que também são HQ, do mesmo modo que um conto de um autor não tem peso se não estiver em uma coletânea de suas obras ou em uma antologia.

A Parte II serve mais como uma “clássica” propaganda da editora para com seus produtos:

A HQ foi lançada pela Darkside® Books sob o selo **Darkside® Graphic Novel**, em uma edição dedicada ao melhor da arte sequencial, com quase duzentas páginas e capa dura (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 28/01/2025. Grifos do texto originário).

Reparem: “uma edição com quase duzentas páginas”, a grafia numerológica estende, visualmente, o número “200”, algo que foge a norma de se escrever por extenso quantidades de zero à dez, e através de algarismos os números maiores, uma estratégia textual de impacto – trata-se de um “romance inscrito”. A ênfase que a adição da partícula “e” mais a informação de ser em “capa dura”, produzem valor para o produto, dentro do escopo de valorização da editora, afinal, esta é uma “edição dedicada ao melhor da arte sequencial”.

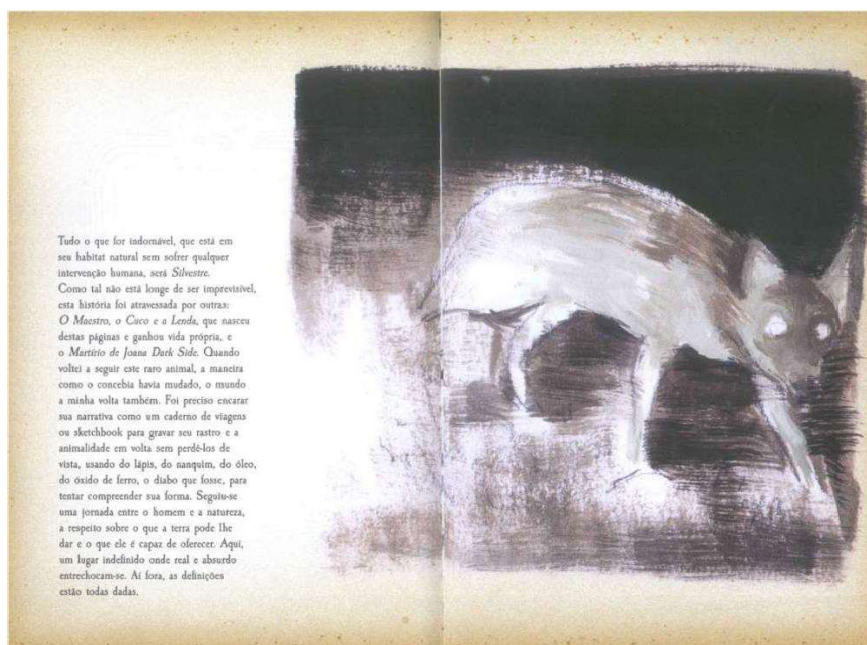
Parte III:

Inspirado pela filosofia minimalista e próxima à natureza de **Henry David Thoreau**, *Silvestre* acompanha a jornada de um velho caçador que atravessa e dialoga com lendas sobre divindades extintas, mergulhando na relação entre **o homem e a natureza**, e o respeito sobre o que a terra pode nos dar e o que somos capaz de oferecer (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 28/01/2025. Grifos do texto originário).

Netse parágrafo, há um empréstimo intertextual com o paratexto que se segue após a apresentação “Sobre o autor” em “Silvestre” (2019) – Figura 71, a seguir –, em que Wagner Willian discorre sobre o processo de criação da HQ e o que a sua narrativa se tornou:

Quando voltei a seguir este raro animal, a maneira como o concebia havia mudado, o mundo a minha volta também. Foi preciso encarar sua narrativa como um caderno de viagens ou sketchbook para gravar seu rastro e a sua animalidade em volta sem perdê-los de vista, usando do lápis, do nanquim, do óleo, do óxido de ferro, o diabo que fosse, para tentar compreender sua forma. Seguiu-se uma jornada entre o homem e a natureza, a respeito sobre o que a terra pode lhe dar e o que ele é capaz de oferecer. Aqui, um lugar indefinido onde o real e absurdo entrechocam-se. Aí fora, as definições estão todas dadas (Willian, 2019, [n.p.]).

FIGURA 71 – PROCESSOS SILVESTRES



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado.

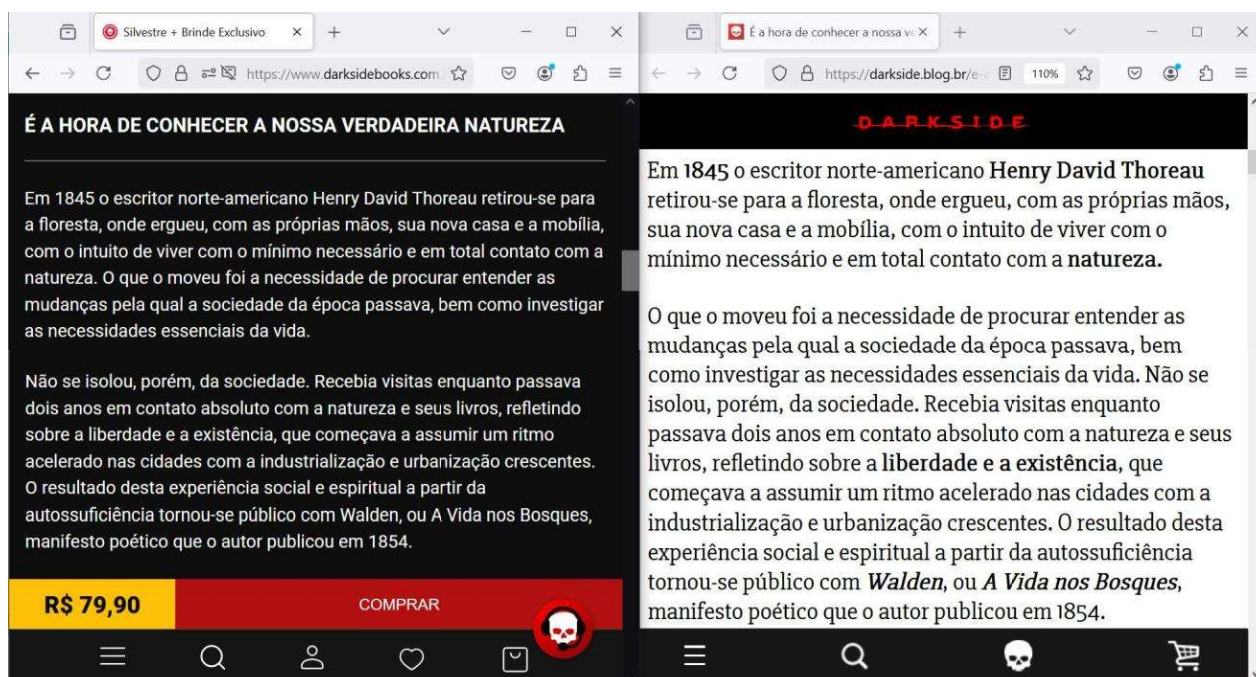
A retomada intertextual da editora implica que a HQ foi inspirada em “Walden ou A vida nos bosques” (1854), no entanto, outras foram as inspirações também. Wagner Willian, em entrevista cedida a nós, comentou sobre os cadernos de viagem de Delacroix e, inconscientemente, segundo o autor, até mesmo o livro “Gnomos” (2023), de Wil Huygen, republicado pela Darkside® Books, havia sido uma inspiração para ele, que havia o visto na infância.

Mas a editora parece *precisar* evocar Henry David Thoreau. Mesmo que essa inspiração que Wagner Willian teve da obra ficasse muito mais pelas descrições da paisagem em que o pensador estadunidense estava testando sua filosofia. É como se a

Darkside® Books quisesse que “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, fosse seu “Walden ou A vida nos bosques” (1854), de Henry David Thoreau.

Os indícios vão para além dessa conexão no texto que estamos analisando agora. Foi a partir da página de venda da HQ que nossa suposição começou, mas ela se faz presente, também, de forma intertextual, com o texto da matéria “É a hora de conhecer a nossa verdadeira natureza em Silvestre”²⁵⁴, publicada um mês antes da matéria que estamos trazendo os excertos, em 18 de novembro de 2019 – na verdade, os dois primeiros parágrafos do texto da página de venda foram apenas redistribuídos, como é possível ver na Figura 72, a seguir:

FIGURA 72 – “INTERTEXTUALIDADE”



Fonte: Elaboração própria a partir de *print* da tela dupla do *site* da editora e de seu *blog*.

O que se segue na entrevista é uma mistura dessas intertextualidades com o que é encontrado na HQ e na sua página de venda, mas vai além. Wagner Willian é desenhado entre as perguntas do entrevistador e suas respostas, em um produto Darkside® Books, supomos, ao ter adicionado à sua autoria um ethos ominoso que remete às textualizações da editora – por mais que o próprio autor tenha um ethos muito próprio. A seguir, analisaremos cada uma das perguntas e as suas respostas.

²⁵⁴ Disponível em: <https://darkside.blog.br/e-a-hora-de-conhecer-a-nossa-verdadeira-natureza-em-silvestre/>. Acesso em: 29/01/2025.

DarkSide: Você entrou para o time de grandes autores da DarkSide® Books com o lançamento de *Silvestre*, uma *graphic novel* com quase 200 páginas que é uma verdadeira obra de arte. Conta para gente como foi o processo de criação desta obra e quais os materiais e técnicas utilizados para as ilustrações.

Wagner Willian: E que time o da DarkSide! Bem, *Silvestre* nasceu como um livro infantil de terror aos moldes daquele que aparece no filme *Babadook*. Ao escrever essa história, alguns elementos se impuseram. Não havia apenas a situação fantática de juntar diversos demônios e seres mitológicos e perceber como eles interagiriam entre si, sua relação com o velho humano, paganismo em detrimento de uma religião monoteísta, mas também estava ali a chance de me debruçar sobre a fragilidade da velhice.

Por ser uma história “silvestre”, a narrativa visual deveria acompanhar essa verve indômita. Até entender isso, foram diversas etapas que encontraram sua própria voz quando eu me permiti ser livre quanto aos materiais e suportes usados. Pensei o livro como um caderno de viagens ou *sketchbook*, onde as anotações são soltas e os desenhos não se prendem a nada. Acabei usando o óleo, o nanquim, a esfereográfica, óxido de ferro, o diabo que estivesse à mão (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 30/01/2025).

A pergunta, realizada pelo representante da editora retoma os aspectos de valor simbólico da HQ, as 200 páginas (aqui grafadas em algarismos), e a constatação “é uma verdadeira obra de obra”. Mas, antes disso, também traz a figura do autor para sua alçada ao ter publicado “*Silvestre*” (2019), cujos elementos a serem citados tornam esse objeto editorial algo “Darkside® Books”.

A resposta do autor satisfaz um grande número de questões sobre o processo de formalização material da HQ. Apesar de seu intuito de fazer de “*Silvestre*” (2019) um livro infantil de horror – retomaremos isso com o próximo tópico –, o autor relata que o processo de formalização teve alguns elementos que se *impuseram* na narrativa.

O processo de escrita de Wagner Willian – como viemos a ter ancoragem na entrevista que fizemos também – é o de um escritor que, por exemplo, se encaixaria na categoria que George R. R. Martin classifica como “jardineiro”: o escritor que tem a ideia inicial para dada narrativa, mas que, ao “plantá-la” – começar sua inscrição –, vai percebendo quais suas inclinações, suas ramificações, e vai se surpreendendo com o resultado final, algo que não foi planejado, mas que foi construído (Martin, 2019, [n.p.])²⁵⁵. Assim, entendemos que essa “imposição” dos elementos se dá pelo seu

²⁵⁵ O seu oposto seria o escritor “arquiteto”, aquele que planeja toda a “estrutura” da narrativa antes de “colocar no papel” seu texto (Martin, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBOafgYJABA>. Acesso em: 30/01/2025).

processo de criação, um processo que não é feito com elementos estáticos como tijolo e gesso, mas como em um jardim, em que as espécies plantadas na narrativa interagem entre si e isso ressoa na forma geral do espaço. Seu controle, como jardineiro, é o de saber o que está sendo plantado e as técnicas para manter as espécies vivas, mas sua interação é algo que só cabe a ele mediar, assim, os temas de “Silvestre” (2019), parecem que se complexificaram para além da sua proposta inicial:

Não havia apenas a situação fantáticas de juntar diversos demônios e seres mitológicos e perceber como eles interagiriam entre si, sua relação com o velho humano, paganismo em detrimento de uma religião monoteísta, mas também estava ali a chance de me debruçar sobre a fragilidade da velhice (Willian, 2019, [n.p.] *In*: Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 30/01/2025).

Os temas então, ao que a enumeração do autor indica, começaram com a copresença de “demônios” e “seres mitológicos” na cabana do velho Caçador, ou seja, uma possível dicotomia entre “bem” e “mal” e a mediação humana entre essas duas “forças naturais”, o que logo evoluiu para “paganismo” e “monoteísmo” em choque, e, dentro disso, uma reflexão sobre a velhice que aparece pontualmente durante a narrativa, com os espíritos aparentemente sabendo de algo horrível sobre o Caçador, mas não expressando nada quanto a isso – página 211, desta dissertação.

A segunda parte dessa resposta nos tira um pouco da esfera puramente literária e criativa, para voltar às questões técnicas relativas à inscrição disso. A história ser esse jardim de espécies “silvestres” ecoa na sua inscrição imagética que deveria, segundo o autor, “acompanhar essa verve indômita”. Aqui a intertextualidade com o que havia sido publicado em “Silvestre” (2019) volta à tona: o autor descreve que pensou no livro como um caderno de viagens (Delacroix) ou um *sketchbook*, por conta das anotações não se prenderem a nada – página 211, desta dissertação – e os desenhos não se prenderem a nada também – página 210, desta dissertação.

Para além dessa questão de “linguagem de suporte” – chamaremos assim a coesão entre “suporte” e as possibilidades inscricionais dele que produzem um efeito de fechamento de sua semântica global –, também temos os materiais inscricionais a serem usados. Assim, a enumeração “mitológica” feita no paratexto da HQ parece ser realmente a miscelânea de materiais a qual o autor recorreu. Em nossa entrevista, Wagner Willian nos contou que a coloração das imagens, que parecem uma aquarela, foi uma mistura de tinta acrílica e água; as ilustrações predominantemente pretas, foram

feitas com nanquim; os rascunhos, com caneta esfereográfica. Tudo isso em uma mistura constante e cinestésica, que chama a atenção para o que está em tela – algo muito próprio das artes plásticas e seu efeito. O que pode ser o que permita à editora afirmar essa HQ como “uma verdadeira obra de arte”.

A parte seguinte retorna à Thoreau (1854), de forma sutil, apontaremos essas conexões após a transcrição do trecho todo;

D: Em *Silvestre*, acompanhamos a jornada de um velho caçador que mergulha na relação entre o homem e a natureza. Como você se relaciona com esta narrativa e quanto de sua experiência de vida colocou nela?

WW: Há tempos meus pais moram no interior, em uma chácara. Eles possuem um canil com os maiores cachorros do mundo, os dogues alemães. É lindo de ver essas feras correndo em sua direção. Tudo muito animalesco. Às vezes me atiro entre eles, rolamos na grama, marcamos território juntos. É uma felicidade revê-los. Existe um velho dentro de mim que mora em uma cabana no meio do bosque, conectado apenas ao que interessa (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 30/01/2025).

“Existe um velho dentro de mim que mora em uma cabana no meio do bosque, conectado apenas ao que interessa”, Henry David Thoreau e sua jornada em “Walden ou A vida nos bosques” (1854) trata-se, basicamente, disso.

Thoreau (1854) isola-se – parcialmente – nos bosques ao redor do lago Walden, para testar uma tese: ele acredita que a vida moderna, e sua celeridade, alienou a humanidade em sua relação com o mundo ao redor, ela perdeu os parâmetros para se ver conectada ao todo, e parte da sustentação desse todo em termos de cada um dos indivíduos nessa grande teia; a tese de Thoreau (1854) é que a partir da conexão com os processos técnicos para a construção dos meios, é possível adquirir consciência sobre o todo sem se perder de si:

A massa de homens leva uma vida de desespero silencioso. O que se considera resignação é desespero confirmado. Da cidade desesperada se vai ao campo desesperado, e é preciso se consolar com a bravura das martas e dos ratos-almiscarados. Um desespero estereotipado, mas inconsciente, se esconde até mesmo sob o que se chama de jogos e diversões da humanidade. Não há divertimento neles, pois vêm depois do trabalho. Mas uma característica da sabedoria é não fazer as coisas desesperadas (Thoreau, 2021, p. 23).

Ao se voltar a uma vida nos bosques, Thoreau (1854) busca se esquivar da “máquina de moer gente” capitalista, para então se aprofundar nos serviços e processos

de criar os meios para sua existência, sem pressa, e assim poder refletir sobre sua atividade, seu fim e como ela ressoa com o ambiente em volta. E assim a editora volta a amarrar o ethos da obra com o autor estadunidense, misturando a própria autoria de Wagner Willian, que também se dilui nesse “caldo” – ou melhor, “torta” – que é “Silvestre” (2019), a partir dessa intertextualidade com o texto do estadunidense.

A pergunta e resposta a seguir serão retomadas mais adiante nas análises. Mas vamos reproduzi-la por conta dos elementos que ela permite serem introduzidos nessa entrevista mais adiante e que retomam o título do texto: “Silvestre clamava por sangue”.

D: Muito do seu trabalho possui uma certa ironia crítica, com imagens às vezes provocadoras, e sempre portadoras de uma estranha sedução. O que os leitores podem esperar da *graphic novel Silvestre*?

WW: Em tempos obtusos, teocráticos, Silvestre é um elogio à selvageria (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 31/01/2025. Grifos do texto originário).

Nesta parte evidencia-se o posicionamento discursivo de Wagner Willian e sua elocução através de “Silvestre” (2019), seu discurso. Dentro da temática “Paganismo x Monoteísmo”, o autor entende o lado hegemônico como “obtusos” e “teocráticos”. Na HQ isso é desenvolvimento em uma das passagens, quando “o abominável” surge na cabana – ele é um grande lobo preto que, como Wagner Willian nos contou em entrevista, é a representação do paganismo. Nesta cena, que passa após o “monólogo” do Curupira – a ser abordado adiante – é como uma resposta “menos polida” sobre o que se tornou a cultura ocidentalizada, e seu desfecho já havia sido preparado em quadro por Wagner Willian (Figura 76, a seguir). Reproduziremos o “monólogo do Abominável” a seguir, adaptando o texto imagético para contextualizar:

— O lugar onde o fosso não tem fundo. Onde o ar é rígido, o som é ardido. Onde a ilusão não resiste, a carne é fraca. Vivemos nestas terras muito antes de sua língua começar a falar. Sua ingenuidade nos saciava. Mas como um filho pretencioso, não **suportaram** mais nossas diferenças. **Não quiseram mais servir e, sim, serem servidos.** A vontade de transpor a barreira da pele criou um monte de balelas e absurdos.

— Como você é bonito (Diz a Ninfa²⁵⁶, o abraçando. O Abominável sai dos braços da Ninfa e a lambe no rosto, como um cachorro faz).

²⁵⁶ Esta personagem, como muitos, não é nomeada. Assim a nomeamos por este nome, por ela ser aparentemente um espírito da região, tal qual as “ninfas” eram espíritos que administravam atividades secundárias as dos deuses locais.

— Mais fácil é acreditar naquilo que lhe parece. Moldaram uma figura infantilizada a sua semelhante imagem, sem poupar a vaidade e a raiva e lhe creditaram meras palavras de conforto. Para correrem como um cão idiota atrás do próprio rabo. Uma insignificância do tamanho de sua pretensão. E uma pretensão engolida pelo medo. Roubaram nossas terras, nossas culturas, nossas vidas. **E roubarão ainda mais.**

(Uma vaca defeca no Caboclo de Lança²⁵⁷).

— Tu me cagou desgrama! (Exclama o Caboclo de Lança).

— **Aí está sua religião!** [Exclama o Abominável] (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do texto originário).

FIGURA 73 – A MORTE DO ABOMINÁVEL



Fonte: Elaboração própria a partir de *prints* de cinco publicações do Instagram de Wagner Willian²⁵⁸.

Entendemos, assim, que esse momento é uma espécie de tratado do tema, ainda mais levando em conta seu desfecho, pois, após o Caçador brindar ao monólogo do Abominável, a personagem “Deus” – segundo Wagner Willian em nossa entrevista – puxa os demais espíritos para matarem e se alimentarem do lobo. Ele diz:

— Nobres camaradas, esse discurso todo me abriu o **apetite!**

— Devo concordar com o amigo (Diz o Diabo).

— **Vil biltre!** Mal de todas as minhas misérias, você não é amigo de ninguém! É um reles oportunista.

— Ora, mas quê?!

— A torta ainda não está pronta (Interrompe o Caçador).

²⁵⁷ Espírito e símbolo principal do tradicional Maracatu Rural, ritos do carnaval de Pernambuco.

²⁵⁸ Referentes *links* de acesso: 1) <https://www.instagram.com/p/BF1MekyDRX3/>; 2) <https://www.instagram.com/p/BF1Sj05jRWi/>; 3) <https://www.instagram.com/p/BF1Sj05jRWi/>; 4) <https://www.instagram.com/p/BF1co4yDRQU/>; 5) <https://www.instagram.com/p/BF1qnICDRU9/>; 6) <https://www.instagram.com/p/BF36husDRbV/>; 7) <https://www.instagram.com/p/BF4ooKwjRf4/>. Acesso em: 04/02/2025.

— Deixemos a torta para o **grand finale!** Peguem o lobo (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do texto originário).

Sendo o Abominável massacrado em nome de uma cortesia à hospitalidade do Caçador, o que Wagner Willian mostra é esse “elogio à selvageria”, não por concordar com o que está sendo representado – supomos que o monólogo é parte de seu discurso – , mas por se valer e valorizar o *como* de se representar essa crueza atroz.

A pergunta e a resposta seguintes vêm para, diretamente, trazer uma construção do ethos de Wagner Willian como um profissional das artes:

D: Antes de focar a sua carreira na arte, você também trabalhou no ramo da publicidade. Em que momento da sua vida entendeu que era hora de gerar essa mudança de carreira? Foi algo natural para você?

WW: Muitos que estão lendo esta entrevista devem ter em suas geladeiras ou no armário em cima da pia, algum trabalho meu. Fiz ilustrações publicitárias para diversas embalagens, de suco de laranja à ração de cavalo. Em algum momento da vida a gente acaba sujando as mãos. É preciso se perguntar que imagem deixaremos no mundo. Resolvi sujar-me com coisas melhores.

Mergulhei naquele caldeirão delicioso da *Fantástica Fábrica de Chocolates*. Saí de lá coberto de ficção. Bem melhor do que criar uma realidade falsa como essas que compõem a maioria das embalagens de produtos brasileiros. Mas, claro, eu já pintava a óleo antes disso tudo. Minha primeira exposição foi em 2006. *Silvestre* foi uma forma de ressaltar minha pintura (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 31/01/2025. Grifos do texto originário).

A referência à obra de Ronald Dahl (1964) se dá mais pela metáfora do que pela narrativa, supomos. O caldeirão, sendo essa coisa fantástica em que todas as possibilidades maravilhosas se presentificam, é como se o autor, ao mergulhar, se tornasse uma dessas coisas (im)possíveis. A parte realmente interessante dessa resposta, para nós, está na frase final: “*Silvestre* foi uma forma de ressaltar minha pintura”. A partir disso temos o indício do que pudemos supor da presença de Basquiat no catálogo da editora – página 320, desta dissertação – e como isso poderia ser verdadeiro para a obra de Willian também. A editora ser uma mediadora para o acesso e posse de quadros desses grandes nomes, de forma mais acessível – haja vista os preços das obras de Wagner Willian, página 246.

O elogio à selvageria volta logo em seguida, com a última parte da entrevista:

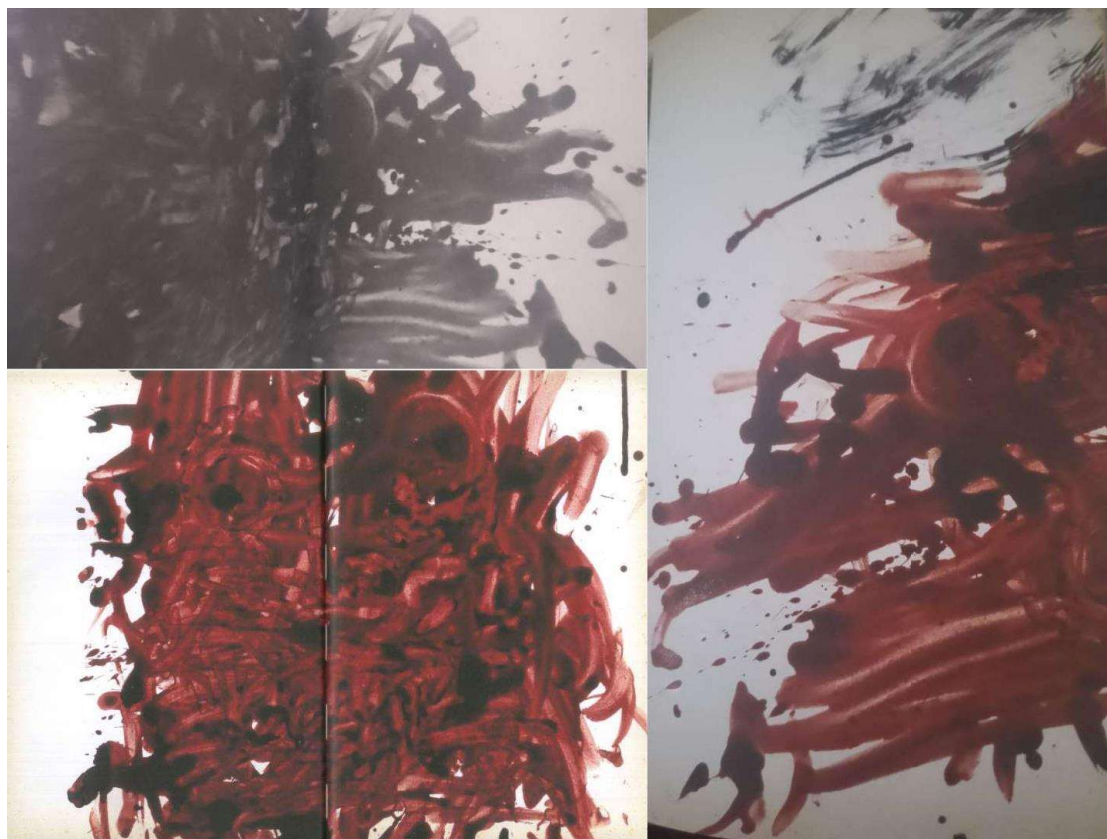
D: Em dezembro você está participando de diversos eventos para o lançamento de *Silvestre*. Fala para a gente alguma curiosidade da sua carreira. É verdade que já pintou até com sangue?

WW: Estou no meio de uma “Via Sacra”. Está sendo massa demais receber o carinho dos leitores, sacar seus olhos saltando ao folhearem algumas páginas. Acho um barato isso, e importante essa aproximação.

Como *Silvestre* foi uma espécie de *revival* à pintura, à arte, ela pediu que a tornasse extremamente peculiar, algo pessoal. A impressão de algo vivo deveria estar ali. Em um determinado momento da minha vida, motivos escusos e criminosos arrancaram sangue de mim. Como, na época, estava em uma fase de pintura frenética, tinha vários papéis dando sopa, espalhados pelo chão da sala. Quando vi o jorro de sangue saindo de mim não tive dúvidas: comecei a pintar os danados dos papéis. Acabou virando uma série: autorretrato 1, autorretrato 2... *Silvestre* clamava por sangue. Não tive a menor dúvida em usá-lo. Hoje posso dizer que dou meu sangue pelo trabalho (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/wagner-willian-silvestre-clamava-por-sangue/>. Acesso em: 03/02/2025. Grifos do texto originário).

Essas lâminas feitas com sangue, no entanto, não foram propriamente feitas *para* “*Silvestre*” (2019), em “*Lobisomem sem barba*” (2014) há uma página com parte dessas lâminas (Figura 77, a seguir). Como o autor nos relatou em entrevista, isso é parte de seu processo incricional, suas produções técnicas mesclam quadros que ele havia feito anteriormente – fotografadas, escaneadas e vetorizadas – com os que ele faz tendo em vista o projeto em que está trabalhando, algo que pudemos ver, efetivamente, em obras que têm essa estética mais realista, a qual apelidamos de “realismo silvestre”, no entanto, talvez isso ocorra também com suas HQs em uma estética mais lúdica, como “*O Maestro, o Cuco e a Lenda*” (2017), ou “*Não alimente os ursos*” (2023) – um exemplo mais concentrado do discurso do autor quanto à “obtusidade” contemporânea regada uma homogenia cristã, esta HQ é uma adaptação do livro segundo de Reis, em que o profeta Eliseu, assediado por um grupo de 40 crianças, por ser careca, pede uma intervenção divina, que se materializa em duas ursos sendo enviadas para massacrar as crianças –, temos apelidado essa estética de “ludicidade silvestre”.

FIGURA 74 – AS LÂMINAS DE SANGUE EM “SILVESTRE” (2019) E “LOBISOMEM SEM BARBA” (2014)



Fonte: Elaboração própria a partir de *prints* de cinco publicações do Instagram de Wagner Willian.

Na matéria “É a hora de conhecer a nossa verdadeira natureza em Silvestre”, publicada em 18 de novembro de 2019, cerca de um mês antes dessa última que trabalhamos acima, o texto retoma integralmente o texto da página de vendas, o que se torna o ensejo para trazermos novas informações ao que viemos apresentando, no que diz respeito ao trabalho editorial aplicado, reafirmando as técnicas empregadoras de valor às suas publicações, que a Darkside® Books se vale como elemento distintivo no mercado editorial e de Horror:

Silvestre, lançamento da DarkSide® Books em seu selo **DarkSide® Graphic Novel** – inteiramente dedicado ao melhor da arte sequencial –, chega para os leitores em dezembro com quase duzentas páginas [192] em capa dura, luva e aquele acabamento especial que os amantes da nona arte já conhecem e admiram (Darkside® Books, 2019, [n.p.]. Disponível em: <https://darksidedbooks.com.br/e-a-hora-de-conhecer-a-nossa-verdadeira-natureza-em-silvestre/>. Acesso em: 04/02/2025).

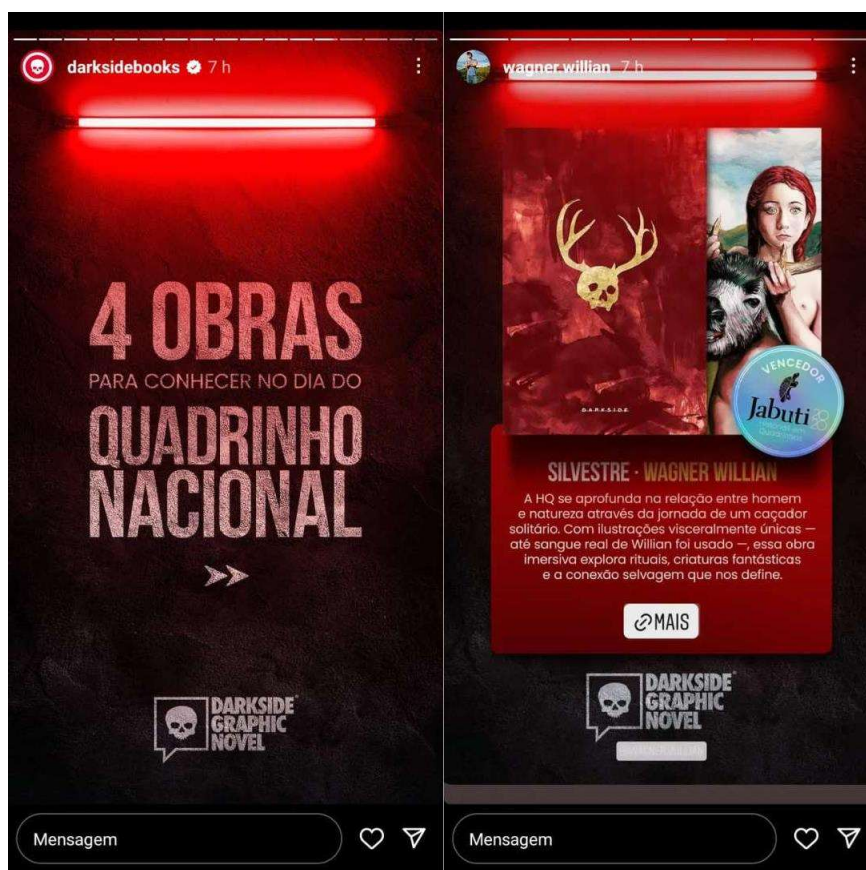
“Silvestre” (2019), então, como uma *graphic novel*, portanto, como um gênero discursivo que tem a prerrogativa de uma grande extensão textual, encontra na ênfase de

suas “quase duzentas páginas” uma validação de seu valor simbólico; com a ênfase de sua capa dura, uma validação simbólica e pecuniária de sua produção; com a ênfase de ter uma “luva”, que seria uma variação da jaqueta dos livros – e que chamamos de “colete” – a HQ encontra valor distintivo; e com a ênfase de ser um objeto da “nona arte” atrai o reconhecimento de um objeto de Arte, o que extravasa o valor de literatura e conflui para o entendimento de que suas páginas são uma forma de acessar a produção gráfica de seu artista.

Dentro da interpretação iii, colhemos das evidências dessa matéria feita pela casa editorial Darkside® Books os indícios da HQ se tratar de uma gotificação da obra de Thoreau (1854), pois as retomadas à obra do poeta estadunidense fazem essa conexão, ao mesmo tempo em que a narrativa e as qualidades gráficas de seu texto imagético são usadas como argumento para sua ligação com o Horror. A forma como o autor desenvolve seu discurso diante de questões como a presença da religiosidade nas relações humanas e da produção cultural humana permite que seja visto, através desse eclipse ético a obra de Thoreau (1854). Contudo, essa é uma perspectiva mediada pela editora, mesmo na entrevista publicada Wagner Willian se vale de outras referências para falar de sua obra.

Dentro da interpretação iv, o que colhemos tem a ver com a qualidade do produto como uma produção Darkside® Books, elementos esses reconhecidos pela capa dura, a luva, o acabamento e a reiteradas, quase, 200 páginas; mas que também têm a ver com a proeminência de Wagner Willian que é um autor bastante premiado – ficando esta última parte pouquíssimo ou nada citada durante os textos. Recentemente, Wagner Willian havia republicado em seus *stories* uma série de pessoas que adquiriram uma possível reimpressão de “Silvestre” (2019), uma reimpressão que vinha acompanhada, no colete, de um selo dourado que apontava que se trata de uma obra que ganhou o Prêmio Jabuti – infelizmente não temos acesso a esses registros, contudo, no dia 30 de janeiro de 2025, a Darkside® Books publicou em seu *stories* uma série de quatro de suas HQs nacionais, sendo a primeira delas, “Silvestre” (2019), com um selo furtacor adicionado à imagem, não no colete, informando sobre o Jabuti:

FIGURA 75 – DIA DO QUADRINHO NACIONAL DARKSIDE® BOOKS



Fonte: Elaboração própria a partir de *prints* dos *stories* da Darkside® Books e de Wagner Willian (um *print* dos *stories* da editora também). *Links* não recuperáveis. Acesso em: 30/01/2025.

O texto do *stories* dedicado à “Silvestre” (2019) diz:

A HQ se aprofunda na relação entre homem e natureza através da jornada de um caçador solitário. Com ilustrações visceralmente únicas – até sangue real de Willian foi usado –, essa obra imersiva explora rituais, criaturas fantásticas e a conexão selvagem que nos define (Darkside® Books, 2025, [n.p.]. *Link* não recuperável. Acesso em: 30/01/2025).

O que queremos mostrar, a partir deste último dado, é que a editora reconhece o valor simbólico de sua HQ, a Darkside® Books entende a força deste objeto e atualmente parece estar dando mais créditos a ele: o selo dourado, a evidência posta como a primeira de quatro HQs nacionais sendo expostas como comemoração à data dedicada à celebração desta forma de arte. Mas aquilo que mostramos, a partir do catálogo, ainda se mantém: “Silvestre” (2019) continua sendo secundária em seu universo, como as demais HQs o são, e talvez isso tenha algo a dizer sobre a circulação deste tipo de gênero discursivo, talvez tenha algo a dizer sobre como o mercado marginaliza esse tipo de produção.

No fim, por mais que “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, seja muito mais do que uma vitrine do catálogo da Darkside® Books, ele ainda é um de seus objetos paraliterários. E, por isso, ficar dissecando todo este portal mediado pela editora, a partir daqui já não será tão produtivo dentro da discussão que propomos nesta pesquisa. Há, do outro lado, um diferente portal, a luz do Farol parece não alcançá-lo por completo, é a partir dele que vamos investigar a constituição autoral de Wagner Willian em sua potência inquietante. Esse outro portal nos chama, o Rastejador parece estar logo após a esquina, precisamos saber mais.

4.2.2. “O Maestro, O Cuco e a Lenda” (2017)

Em nossa rede de pesquisas, desde 2019 temos levado o livro como um *buraco negro*, um objeto que esconde seus vestígios de constituição a partir do processo editorial. Quando entramos em contato com “Silvestre” (2019), nos deparamos com um buraco negro de força centrípeta descomunal, tal como nos fenômenos astrofísicos. Quisemos desvendar os segredos de sua constituição, nos aproximamos demais e fomos capturados:

Uma cachoeira desabou rugindo dentro da minha mente, mas sua água era feita de dedos, uma centena de dedos, examinando e apertando a pele de minha nuca, pressionando os ossos da base do meu crânio até invadir minha mente... e então a pressão diminuiu, embora a sensação de uma força ilimitada não tenha se atenuado, e, por um instante, ainda me afogando, uma calma gélida tomou conta de mim, e através dessa calma escapou uma espécie de luz azul-esverdeada monumental. Senti um cheiro de queimado dentro da minha cabeça e houve um momento, quando gritei, que meu crânio foi esmagado, pulverizado e reconstituído pedacinho por pedacinho (Vandermeer, 2014, p. 182).

Ao ler “Silvestre” (2019) e “O Maestro, O cuco e a Lenda” (2017) fomos deslocados de nós, procurávamos os vestígios nas aberturas de uma Torre que só poderia ser lida se fôssemos rachados por ele, o autor inescapável que é Wagner Willian e seu fazer literário. Tocados por esse ser deslizante, Rastejador, que escreve com fungos bioluminescentes nas paredes dessa criatura-criadora, nos encontramos mais unidos que inteiros:

Imagine, também, que enquanto a Torre cria e recria o mundo no interior da fronteira, ela também manda devagar seus emissários através dessa fronteira, em quantidades cada vez maiores, de modo que em jardins abandonados e em campos sem cultivo esses emissários principiam a executar seu trabalho (Vandermeer, 2014, p. 193).

Já não pertencemos ao mundo que se ergue antes dessa região topográfica que delimitamos no início do processo dessa pesquisa, de certa forma, nos sentimos muito mais selvagens, transformados em uma criatura dessa Área-X:

Porque, depois de ter encontrado tantas maneiras de adiar minha transformação, acredito agora que ela será mais radical do que teria sido, e que posso me transformar em algo como a criatura que gemia entre os juncos (Vandermeer, 2016, p. 189).

Na impossibilidade de nos afastarmos, resta *aceitarmos* o que decorre de nossa exploração. Portanto, seguimos andando em direção ao Rastejador, e nos atemos, agora mais do que nunca, a olhar os seus escritos nas paredes. Um desses escritos diz:

Tudo o que for indomável, que está em seu habitat natural sem sofrer qualquer tipo de intervenção humana, será *Silvestre*. Como tal não está longe de ser imprevisível, essa história foi extravasando para outras: *O Maestro, o Cuco e a Lenda*, que nasceu destas páginas e ganhou vida própria, e *O Martírio de Joana Dark Side* (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do texto originário).

Para análise, separamos este excerto em duas partes. A primeira, para nos aprofundarmos nessa definição prática, proposta por Wagner Willian, comparando-a com as definições de “silvestre” no dicionário de língua “Houaiss” (2009) e no “Dicionário etimológico da língua portuguesa” (2007). A segunda parte tratará dos dados colhidos das relações que “Silvestre” (2019) tem com outras obras do autor, assim, poderemos nos aprofundar em suas intertextualidades e em como elas se encontram em suas narrativas, mesmo que, *a priori*, elas sejam histórias independentes entre si, que levam em conta circulações e técnicas inscricionais diferentes.

Segundo o Houaiss (2009):

silvestre *adj. 2g.* (sXV) **1** próprio das selvas; agreste, selvagem **2** que não produz, não dá frutos; bravio, sáfaro **3** que se cria ou nasce entre silvas ou selvas, montanhês **4** BOT que vive e se desenvolveu ser ser cultivada; espontâneo, nativo, selvagem ☉ ETIM lat. *silvéster* e *silvestris*, e ‘de floresta, de mato, coberto de florestas, que tem bosque, silvestre’ (Houaiss, 2009, p. 1745).

Assim, “Tudo o que for indomável, que está em seu habitat natural sem sofrer qualquer tipo de intervenção humana”, teria uma equivalência com a acepção de número quatro, em que se indica algo quanto à espontaneidade de criação, o que nos leva a “Como tal não está longe de ser imprevisível, essa história foi extravasando para outras”. Assim, o autor outorga, para além de “Silvestre” (2019), certa característica espontânea de seu processo inscricional *a partir* da HQ. Contudo, como apontamos no

tópico acima, temos indícios o suficiente para supormos que seu processo criativo, dado dessa forma *selvagem*, é até mesmo anterior.

Não temos como saber ao certo quando o processo de criação de “Silvestre” (2019) se iniciou, mas, em contato com as HQs “Lobisomem sem barba” (2014) e “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), podemos supor que começou por volta de 2014. Portanto, houve uma confluência da produção dessas quatro HQs, em que uma deu o enjeito da outra que foi incorporada em uma terceira, ao mesmo tempo em que foram atravessadas por outros trabalhos de Wagner Willian. Em “Bulldogma” (2016), por exemplo, parece que há um desenvolvimento direto de um aspecto do que foi apresentado na HQ de 2014, pois o segundo segmento de cinco²⁵⁹, é intitulado “Bulldogma: viver era a única coisa que lhe restava”.

No segmento em questão, narrativamente, temos em uma história fragmentada – como em toda a HQ –, assim, alguns elementos são separados em microcontos: a introdução, em que um “narrador e alter-ego” conta sobre sua vida como pessoa relativamente anônima que participa das próprias sessões de autógrafos, feitas por um heterônimo, e que termina com uma fita cassete de “Lobisomem sem barba”, acompanhada pelo enunciado: “numa locadora perto de você”; então o primeiro microconto, “liberte seu tigre interior: texto de apresentação sobre a exposição que se revelaria um fiasco total”; o microconto seguinte, “o sopro do dragão: resignação espiritual de outra ordem”, em que acompanhamos um assassino após ter dado dois tiros em alguém; a continuação do que aconteceu antes, agora na perspectiva da vítima, em “national geographic: no domingo à tarde”, temos uma enunciação que remete a esses documentários sobre a vida selvagem: “mortalmente ferida, buba afasta-se do bando, em algum lugar tranquilo da savana, deita-se pela última vez” (Willian, 2014, [n.p.]); em “as batatas de van goh: brevíssima história da arte”, voltamos, supostamente ao assassino, e uma situação de flerte; com “dogma: e seus efeitos colaterais”, temos, supostamente, o assassino em seu último dia de trabalho, no qual ele bate o ponto e nunca mais retorna; em “o homem que era um javali: não fumava cigarros de filtro branco”, somos introduzidos a uma nova personagem, um homem de cabelos grisalhos e ralos; com “banditismo de bandit: sob os olhos bastardos de hadji”, conhecemos Nara, que talvez seja a mulher que flertou com o assassino; em “o último selvagem: bolando

²⁵⁹ São esses: i) “subcultura: estão todos frassando em seus papéis”; ii) “bulldogma: viver era a única coisa que lhe restava”; iii) “notas de uma sobre-realidade”; iv) “souvenir: caligrafia sobre a pele”; e v) taxidermia: a arte de dar forma à pele”.

uma goma de mascar sabor menta”, dá-se a entender que o homem grisalho se chama Júlio, e o acompanhamos em uma breve reflexão após chegar de seu expediente de trabalho; em “a mandíbula do diabo: corta para a cena do crime”, temos a visão da possível vítima, Isabel, de 11 anos, quem foi dilacerada pelo o que parece ser um animal de grande porte – talvez o assassino tenha atirado como forma de “misericórdia”, após atacá-la transformado em um lobisomem?; em “na pele de lon chaney jr. – int. motel – noite”, somos introduzidos à Deisy, que chega na casa de um homem, talvez o homem grisalho?; em “sob ataque! com o mesmo erotismo dos filmes de terror dos anos 80”, dá-se a entender que o homem é um lobisomem; por fim, com “bulldogma: em doses nervosas”, parece ser o pós-intercurso entre Deisy e o homem, que agora reflete sobre sua descrença na humanidade e a esperança do dia seguinte ser melhor que o de então.

“Bulldogma” (2016) tem como personagem principal a Deisy, não tivemos acesso à HQ, mas Wagner Willian nos conta que, ao final, ela morre e se transforma em uma raposa. O autor, apesar de muito solícito, afirmou que gosta de deixar algumas coisas “soltas”, a serem interpretadas por quem as lê. Durante nossos contatos, isso pareceu ser certa “entrega” à “morte do autor”, ele não confirma muita coisa, mas também não nega, e tanto “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017) quanto “Silvestre” (2019) têm uma raposa que participa ativamente da narrativa.

Voltaremos a esses dados mais adiante, agora focaremos na definição do “Dicionário etimológico da língua portuguesa” (2007), para darmos andamento à pesquisa. Segundo este dicionário, “silvestre” tem sua definição ligada às acepções de “selva”:

Selva *sf.* ‘lugar naturalmente arborizado, bosque’ | *selua* 1572 | Forma divergente de *silva*, deriv. do lat. *silva* -*ae* || **AS** · **selv** AJ · AR | *assalvajar* 1844 || **selv** AGEM | XVI, *salvage* XIII, *saluagem* XIV | Do prov. *Salvatge*, deriv. do lat. *salivāticus* || **selv** AG · ERIA 1858 || **selv** AT · ICO | *seluatico* 1572 | Forma divergente semiculta de *silvático*, deriv. do lat. *selivāticus* || **selvoso** 1813. Forma divergente semiculta de *silvoso*, deriv. do lat. *silvōsus* || **silva** 1813. Do lat. *silva* -*ae* || **silv** ANO XVI. Do lat. *silvānus* -*ī* || **sil** AT · XVI. Do lat. *silvāticus* -*a* -*um* || **Silveira** *sf.* ‘designação comum a diversidades plantas medicinais da família das rosáceas’ XVI || **silvestre** XVI. Do lat. *Silvéster* -*ris* -*re*. || **silví** · COLA XVII. Do lat. *silvícola* -*ae*. || **silvi** · CULT · OR 1899 || **silv** · CULT · URA 1858. Do fr. *Sylviculture* || **silvoso** 1813. Do lat. *silvōsus* (Cunha, 2007, 713).

Nesse sentido, as definições de “silvestre” e do universo de sua autoria como um “jardim”, definição essa que adotados, parecem inadequadas. Jardins, *a priori*, são

espaços mediados pela figura de um jardineiro, não são espontâneos, não se criam a esmo, há a presença de diferentes objetos técnicos que delimitam o que será cultivado e onde serão os espaços adequados para seu cultivo.

Desse modo, como poderia haver um jardim “silvestre”? De maneira simplificada, poderíamos propor que estas são meras metáforas referentes a uma dimensão heterotópica de criação, esta, focada na ideia de uma mitologia da criação em que opera o “gênio” do autor. De outra forma, poderíamos recorrer à metáfora englobante desta dissertação: estamos em uma Área-X, estudando uma criatura que se afunda e se espalha pelo território, mediada por outra criatura “natural” deste território, de certa forma, como em um jardim – talvez uma flora intestinal. Em nossa realidade, as florestas e seus espécimes não são tão “espontâneos” quanto as definições dicionarizadas possam fazer parecer. Existe toda uma relação “simbiótica” entre os seres, pássaros, marsupiais, roedores, insetos, que fazem essa “jardinagem silvestre”, inclusive podendo alterar os espaços, como os castores e seus diques, o que afeta todo o ecossistema das regiões. Assim, Wagner Willian, dentro dessas metáforas, seria menos jardineiro e mais ator ambiental, e suas obras uma característica de suas operações.

Assim, voltaremos a analisar esse portal “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), pois dentro dele fomos levados a outros portais desta Torre. Para refazer esse caminho e melhor organizar os dados, acompanharemos os rastros do Rastejador, rumo ao início. Voltaremos à HQ de 2017.

A edição que temos em mãos é a segunda, lançada em 2020. Não temos acesso à informação de qual era seu paratexto anterior, ou se havia um paratexto anterior. Mas através do que dispomos, podemos acessar mais informações sobre a peculiaridade do processo criativo de Wagner Willian, pois ele diz em “Agradecimentos”:

A Lenda do Cuco nasceu em uma outra história intitulada Silvestre (Darkside). Essa lenda criou uma força própria e ganhou sua independência, originando várias versões até se encontrar definitivamente aqui. Foi um longo caminho que percorri ao lado do garoto, de seu avô, da Kauane e de tantos outros que me impulsionaram a seguir em frente e levaram-me a criaresta editora ... Agradeço também a todos os que reagiram às imagens postadas desde 2014, às editoras Casterman e Polvo, ao PROAC e, claro, a você que chegou até aqui (Willian, 2017:2020, [n.p.]).

Sigamos *in finis res*. “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017) teve suas imagens postadas no Instagram de seu autor desde 2014, mas essa narrativa é derivada de “Silvestre” (2019), como? De acordo com nossa entrevista feita com o autor, uma ideia

inicial para esta HQ era ela ser uma junção de micro contos, todos feitos pelo Caçador. No projeto final, isso se manteve em certa medida. Toda a primeira parte “I. Seguia os rastros de um raro animal”, temos acesso a breves partes em que o texto assume a tipografia de uma letra cursiva, são essas: “A Lenda do Cervo”; “A Presa”; “A Lenda do Castor”; e “O Predador”. O primeiro microconto inicia-se após uma observação do narrador, “Você ouviu? Era o som da galhada nascendo em um cervo”, a partir dela inicia-se a lenda, um interlúdio, no que estava sendo apresentado, contudo, a um recordatário na folha dois (Figura 76, a seguir), feito de forma rascunhal escrito “Eu preciso lavá-la em água quase fervida e resfriá-la durante dias até endurecer. Alguns segundos a mais na água, trincaria e perderia seu valor”. Interpretamos isso como o Caçador ter achado uma galhada em sua incursão na floresta, e a partir disso, como vemos mais adiante, ele dedicando uma parte de seu diário a contar essa lenda. Com o passar das cenas e com os demais interlúdios, percebemos cada vez mais as histórias se atravessando, até que o Caçador encontra um corpo em decomposição e isso o assusta, fazendo-o voltar calado até sua cabana, quando começa a parte “II. A Celebração”.

FIGURA 76 – “A Lenda do Cervo”



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado.

De acordo com Wagner Willian, em nossa entrevista, a lenda do pássaro cuco era pra ser uma dessas lendas “interludais”. No entanto, conforme ele a escrevia, ela se tornava cada vez mais algo próprio. Em “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), em sua

metade final, o Garoto encontra o livro que seu avô usava para contar a história, na folha de rosto do exemplar está o nome do autor, “V. Sokolov” – que pode ser uma “homenagem” a Victor Sokolov, um dissidente russo, refugiado nos EUA, porque ele escrevia artigos críticos ao governo soviético e o disseminava clandestinamente por toda a União Soviética e outros países, de forma que, como mostraremos a seguir, ele fosse uma espécie de “estranho no ninho”, um pássaro cuco. A seguir, a transcrição da primeira parte da narrativa:

Aconteceu há muito tempo.

No berço da música erudita, Viena, em 1516, o famoso músico escrevia a última nota de sua obra-prima. Dessas que atravessam os séculos. Estava pronto para executá-la ao grande público no maior e mais luxuoso teatro do mundo.

A carruagem que o levava sofreu um pequeno acidente. Mas nada poderia impedi-lo naquela noite. Estava indo a pé ao teatro quando ouviu aquela melodia extraordinária deslizando sem qualquer falha ou a menor pretensão.

Procurou entre as árvores, o anjo escondido. Uma voz tão fascinante que não podia pertencer ao lendário rouxinol dos contos chineses nem aos fantásticos uirapurus.

Aquela canção dourada vinha do impiedoso cuco.

Rasgou sua partitura ali mesmo. Amaldiçoou a ave já maldita, sem saber que toda maldição tem seu preço.

E nunca mais foi visto.

O sol despontava majestoso e os cucos cantavam impunemente, quando todos se engasgaram ao mesmo tempo.

Daquele dia em diante, os cucos perderam a bela voz para sempre. Eles que cantavam sinfonias inteiras, colocavam qualquer filarmônica no bico, num estalar de dedos, tiveram a voz reduzida a apenas duas simples notas.

Cuco-cuco!

Era o fim das frases perfeitas. E o que isso lhes importava? Nada!

Séculos depois, continuam agindo da mesma forma porque é mais fácil ser indiferente, é mais fácil roubar o ninho, é mais fácil abandonar o filho.

Talvez como vestígio desse tempo em que o mundo deixava de existir ao ouvi-los cantas, o pequeno despenado ao sair do ovo, de um jeito diabólico, toma de volta toda a atenção que possa ter.

O filhote de cuco, nascido em berço alheio, empurra os outros para fora do ninho. Mesmo que um ou outro irmão adotivo já tenha nascido, expulsa a todos em seu mais infinito egoísmo. Seria uma tragédia maior se não fosse um excelente café da manhã para raposas e texugos.

Com uma fera em seu estômago, o insaciável cuco força o pobre casal de pardais a trabalhar seis vezes mais para sustentá-lo.

Até que um belo dia...

... esse ser grotesco em forma de pássaro some feito um demônio coberto de nuvens.

Já se perguntou por que, nos relógios antigos, é o cuco quem anuncia as horas inteiras? (Willian, 2017, p. 157-162).

Temos neste excerto a descrição do pássaro cuco como esse ser amaldiçoado e vil que, naturalmente, precisa provocar a morte de outros pássaros para se manter vivo. Recentemente, o diretor e roteirista Tilman Singer lançou o filme “Cuckoo” (2024), em que o monstro é uma espécie variante da espécie humana, uma variante que se assemelha aos cucos, pois, para se procriar, a fêmea precisa inserir seus óvulos em humanos para serem fecundados. Por ser um filme de horror, isso é feito da forma mais horrível o possível. Esses seres desnorteiam suas vítimas com um estridente som que conseguem produzir, e enquanto essas mulheres estão inconscientes em uma espécie de ataque epilético, a “cuco” faz a transferência manualmente. Esse filme é um exemplo de como é fabulada a existência desse pássaro e seu potencial ominoso. O fato do roteirista e diretor ser alemão encontra eco com a HQ, uma vez que – como já vimos, página 150 – a proximidade da Áustria com a Alemanha é tanta que seus territórios passaram por diferentes políticas de união e separação, o que pode ser um indício desse discurso de uma “espécie diferente” se mesclando com a outra, gerando monstros.

Voltando à HQ, trancreveremos a segunda parte da lenda, pois ela tem mais a dizer sobre a sua narrativa – e sobre “Silvestre” (2019), supomos – do que a anterior, mesmo que ela dê também alguns indícios da relação do Garoto com sua mãe e o porquê dele ter vivido com seu avô e não ter seu pai presente. A segunda parte, portanto:

Procure subir no lugar mais alto e talvez você consiga ver o mesmo que eu vejo: Viena em 1516, quando o mais velho compositor de uma família de músicos, Hartmann Vogelweide – nome difícil, eu sei – deixava a casa do poeta Hans Sachs para apresentar ao mundo sua mais recente composição. Sua vaidade o desviou do caminho direto ao colo da maldição: **Regurgitar um cuco morto por dia.**

No começo, assombroso e sufocante, percebeu naquela ave absurda envolvida pela gosma de sua saliva sua morte evidente. Se alguém o descobrisse amaldiçoado, seria fatalmente mandado à fogueira ou partido ao meio pelos cavalos e cães da Inquisição.

Traído principalmente por Sachs, soube no mesmo instante, deixaria a cidade para viver à margem da lei. Usando as roupas de um simples camponês, sumiu no bosque infinito. Tentava esconder sua maldição do mundo. De alguma maneira, de si mesmo.

Regurgitava cucos em diferentes horas do dia. Nem tão imprevisível assim era sua fome, Aqueles eram tempos difíceis e a sobrevivência, uma linha imaginária apenas. Por alguma força obscura, conseguia acordar um dia após o outro. E depois. E depois com seu bizarro desjejum de cucos canoros.

Na pequena cabana abandonada, passou das semanans, meses; do medo à raiva. Naquela hora insana de total desânimo estava disposto a acabar com tudo na cidade mais próxima.

Quem disse? Não o reconheciam mais como o grande compositor senão, a julgar pelo estado físico e mental, pobre senil, um velho louco das montanhas. Ao perguntarem seu nome, recobrou a razão, soprando algum dos personagens de Hans Sachs. Dali em diante trocava de identidade e mudaria a aparência inúmeras vezes.

No final de 1624 enterrou um homem em seu lugar, nas terras vinícolas da Sicília. Em busca de uma cura para a sua maldição, partiu para a Índia mística. No caminho, cruzou com os antigos ciganos. Da Romênia, ouviu sobre outros infelizes: existiam pragas maiores que as sua.

Excedeu-se em uma noite tabernosa. Por pouco não bebeu seu próprio sangue. Dos lábios, do que hoje conhecemos pela Turquia, não obteve resposta, apenas o brandir colérico da espada otomana. Dizia:

A vontade de deus não está comigo.

Tudo foi silêncio e resignação nas montanhas do Himalaia. Deixava a Rússia em 1850, onde vivera como um grande poeta, para abrir um banco no velho oeste americano. Sempre velho demais para ser convocado às guerras, observou o mundo cair e se reerguer várias vezes. Não é preciso dizer que nesse momento a morte possuía outro significado e a humanidade, menos graça que um burro. Para alguém que pôde desnudar o caráter divino, imagino que uma vida pelos séculos fosse apenas vertigem.

Até que em 1933, abandonava a Grande Depressão Americana para viver como cafeeiro no Vale do Rio das Antas. Talvez pelo clima benevolente das terras tropicais ou pelo eterno desgaste, passou a tolerar o mundo e a fazer as pazes, principalmente, com a música. Abandonou o café para se tornar maestro. Poucos sabem que, por sua influência, Villa-Lobos alterava mais uma vez seu estilo.

Obteve grande reconhecimento no meio musical. Mas o que importava a fama? Que outro assunto não pareceria banal? Sua vida limitava-se a música e nada além disso. De certo, compreensível, não?

Preferiu a solidão excêntrica que os séculos haviam moldado a alimentar qualquer afeição humana. As manhãs não pertencem a todos. Fosse ao menos condenado à primavera imortal além dessa pouca luz de inverno.

Não podia simplesmente morrer?

Quando em 1997, voltando de um recital tedioso como tantos outros que lhe prestavam homenagem, dessa vez em sua verdadeira e não declarada cidade, não sem receio, procurou pela ave infernal; o primeiro de todos os cucos.

Logicamente, o caminho para o teatro era outro. A cidade havia mudado. Pela primeira vez em séculos, sentia-se doente.

Dizem ter falecido em 1999, dias depois de seu último concerto.

Tão nítido e tenso quanto pude avistar: ele interrompera o recital por alguns minutos.

Teria ido à coxia vomitar o último cuco? (Willian, 2017, p. 201-203. Grifos do texto originário).

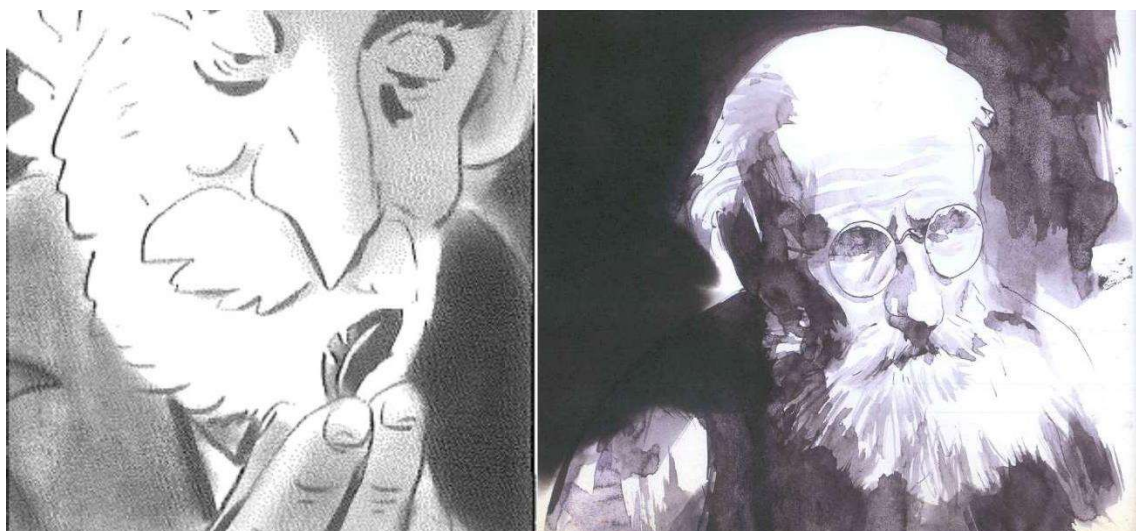
Nesta segunda parte temos acesso à dita maldição do maestro, vomitar um cuco morto por dia e ser imortal. Também temos acesso ao seu nome, Hartmann Vogelweide. Aprendemos que ele viajou o mundo em sua imortalidade, buscando uma cura mística para sua maldição, mas uma parte foi dedicada a viver em uma cabana nas montanhas

da Áustria, em um bosque infinito. O Caçador vive em uma cabana, mas não teria sentido eles serem a mesma pessoa.

Aqui entra nossa hipótese interpretativa sobre “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017) ser uma narrativa baseada na face “devaneiante” do sonho, enquanto “Silvestre” (2019) ser uma narrativa baseada em sua face da morte. As páginas acima transcritas antecedem Hartmann Vogelweide no Japão nos, “tempos atuais”, vomitando um cuco. Em entrevista com Wagner Willian, fomos provocados quanto à recorrência de suas personagens internarrativas, o autor “deixou no ar” um enigma: “Talvez o avô seja o próprio Caçador”.

Seguindo esse rastro, começamos a elaborar uma hipótese interpretativa sobre essa informação. O Caçador não vomita cucos, mas a aparência de ambos, entre o realismo e o lúdico silvestre é bastante próxima:

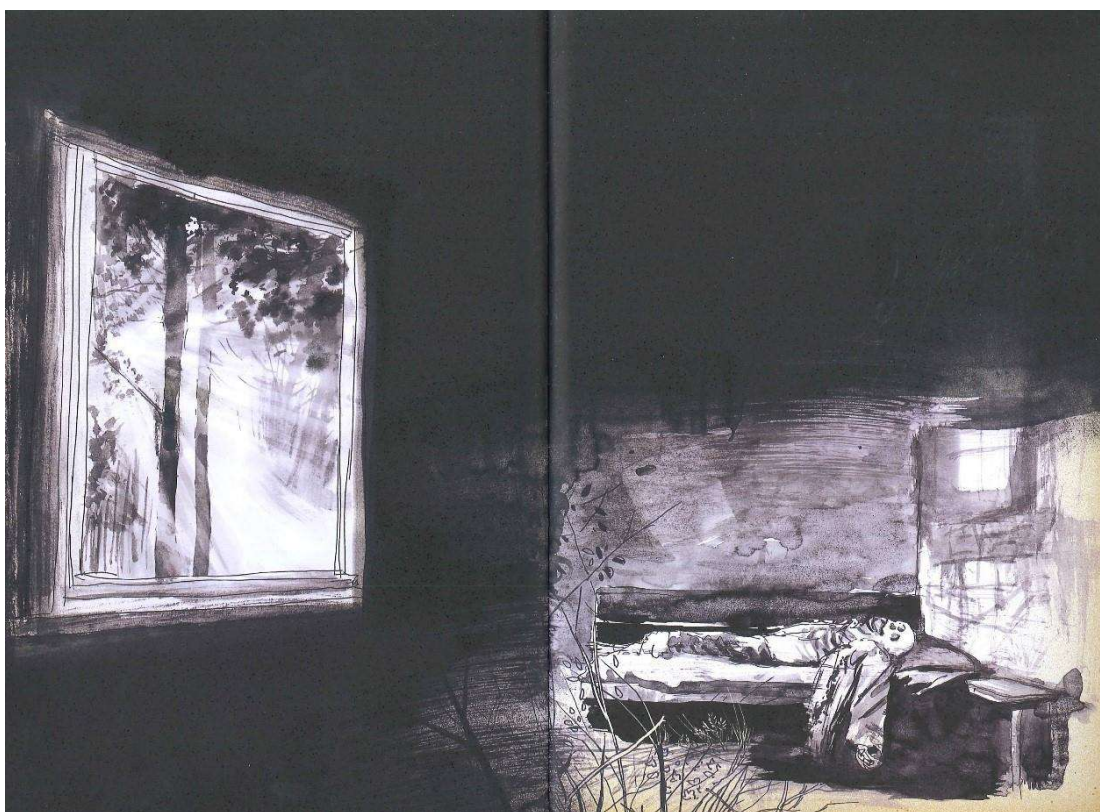
FIGURA 77 – O MAESTRO E O CAÇADOR



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

Os termos de sua maldição parecem ser: enquanto viver, vomitará cucos mortos. Dentro disso, o Caçador não parecer refl[etir] dessa situação horrível, de ser um indício de como ler a conjunção dessas informações. Também opera como baliza analítica a últimas páginas duplas de “Silvestre” (2019), em que o Caçador se encontra como um esqueleto em seu quarto:

FIGURA 78 – O CADÁVER DO CAÇADOR



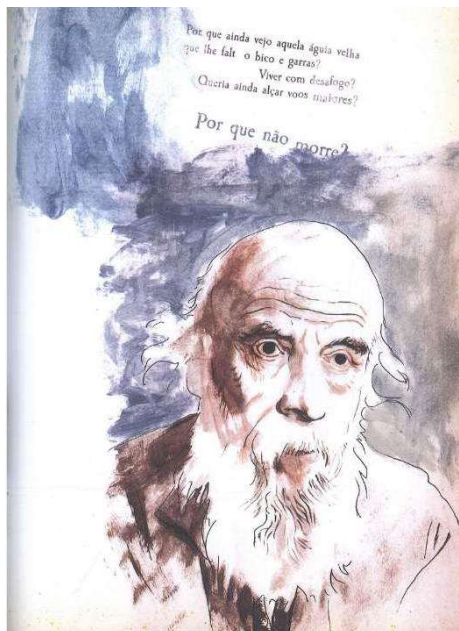
Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado.

Essa hipótese interpretativa, ainda, caminha para dois caminhos: i) o massacre ocasionado pelo Caçador é uma forma de representação de suas memórias serem aos poucos apagadas em seus momentos finais; ii) sua morte representa, dentro de uma interpretação mais ampla – a ser elaborada em “4.3. Rosácea” –, a finalização da HQ, fazendo com que seja possível entender o posicionamento de Wagner Willian quanto às interpretações de suas obras, e o que ele pode estar enunciando com “Aqui, um lugar indefinido onde o real e absurdo entrechocam-se. Aí fora, as definições estão todas dadas” (Willian, 2019, [n.p.]).

Outros dados apontam para rimas entre essas duas personagens. Ao início da parte narrativa de “Silvestre” (2019), “I. Seguia os rastros de um raro animal”, logo na primeira página, no primeiro parágrafo, temos: “A barba grisalha anunciava seu próprio inverno”; algo que é paralelo ao trecho, que será retomado com outro dado a seguir, em que é narrado: “Fosse ao menos condenado à primavera imortal além dessa pouca luz de inverno”. temos na parte “II. Celebração”, o principal paralelismo entre as personagens, enquanto o trecho sobre o “inverno” da HQ de 2017 termina com “Não podia simplesmente morrer?”, a HQ de 2019 tem em suas primeiras páginas dessa segunda parte o trecho: “Por que não morre?”, em que um rascunho do Caçador é rodeado por

um fundo aquarelado em matizes de azul, mesma cor do fontário da frase, que parece se diluir nesse fundo:

FIGURA 79 – “POR QUE NÃO MORRE?”



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado.

Outros elementos conectam a história e podem entrar nessa interpretação do devaneio de morte, como a Cuca do Sítio do Pica-Pau Amarelo de 1977, que em “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), aparece como um dos brinquedos do Garoto, que é incentivado por um estranho “Maestro” – que se revela um esqueleto de cuco – a “queimar” suas memórias, e em “Silvestre” (2019), aparece como um dos espíritos que o Caçador massacra:

FIGURA 80 – AS CUCAS



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

O fato de em um a Cuca ser um brinquedo e no outro uma pessoa fantasiada também tem a ver com a natureza desses elementos como pertencentes às memórias de duas personagens distintas. Enquanto o Garoto tem uma relação de imaginário de infância conectado à personagem, portanto destruir seus brinquedos seria uma forma não saudável de lidar pelo processo de luto em que está passando – seu avô faleceu e ele volta à fazenda para cuidar do processo burocrático –; o Caçador, possivelmente Hartmann Vogelweide, por estar em seu momento de morte, confronta uma parte de si, encarnada em espíritos, que são em sua maioria pessoas fantasiadas, e ele mostra um traço que é apresentado do avô do Garoto: “Para alguém que pôde desnudar o caráter divino, imagino que uma vida pelos séculos fosse apenas vertigem” (Willian, 2017, p. 202). Assim, esse “desvendamento”, talvez, seja uma visão cínica de que, no mundo, as diferentes crenças sejam apenas espelhamentos e fabulações humanas que tentam racionalizar o mundo de modo que se encontrem como o “centro” – como é enunciado pelo Abominável, e brindado pelo Caçador.

Quanto ao “tempo presente” de “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), encontramos dados que possam nos fazer pensar em uma continuidade das histórias baseada em sua temporalidade. Nas partes finais dessa HQ, o Garoto, agora de volta de seu devaneio, acaba sendo atingido pelo rompimento de uma barragem. Em 05 de novembro de 2015, uma barragem de rejeitos de mineração se rompeu, além dos danos materiais em Mariana, Minas Gerais, dezoito pessoas morreram e uma desapareceu. No entanto, nas páginas da “Lenda do Cuco”, está que Hartmann Vogelweide se mudou para o Rio Grande do Sul, no Vale do Rio das Antas, em 1933, este seria um indício de que a fazenda do avô do Garoto não seria em terras mineiras, mas ele tem como descrição caráter itinerante, e tendo contato com Heitor Villa-Lobos, que residia no Rio de Janeiro, podemos supor que ele se mudou para Minas Gerais em algum momento em tempos mais presentes. Assim, quando a narrativa aponta que ele estava no Japão em, aproximadamente, 2016, podemos supor que o falecimento do Caçador, que o fez voltar como espírito ao “bosque infinito”, aconteceu em algum momento após isso.

Reencontramos o caminho a se seguir, o Rastejador parece estar próximo. A fim de entrarmos em contato com a rosácea desta Torre, elaboraremos um último dado. Nos agradecimentos de “Silvestre” (2019), Wagner Willian aponta algumas informações que nos ajudarão a retomar tudo o que foi visto anteriormente, ajudando a compor a taxonomia estranha desta HQ. O texto está reproduzido a seguir:

Felizmente, durante a produção deste livro, tive a companhia de algumas criaturas fantásticas. São elas: Henry Thoreau e sua sobrevivência em *Walden*; Dersu Uzala e Vladimir Arsenyev em favor do afeto; Delacroix e as composições magistrais em seus cadernos; Marcelo D'Salete e sua edição neste trabalho (graças a ele existe aquela pausa maior depois da torta); Eduardo Junqueira e sua observação sobre as dores da velhice (que espero terem sido ressaltadas); Raphael Ranieiri e sua sugestão de aprolongar aquele Sabbath; Victor Emanuel me levou a troca de ordem de leitura de duas páginas; Lielson Zeni e sua revisão da vida; e todos aqueles que me acompanharam de perto nesta caçada, a começar pelo Zé Oliboni e Thiago Borges que estiveram presentes desde colocando-o em primeiro lugar no primeiro edital de HQ da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Muitos também foram os que opinaram sobre a capa e letreiramento. Espero que até aqui a coisa tenha ido bem, que nenhum projeto de lei escuso sobre caça tenha sido aprovado e que você tenha reservado algo de silvestre em si.

Muito obrigado.

São Paulo, junho de 2019 (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do texto originário).

O texto começa com Wagner Willian apontando as principais referências para “Silvestre” (2019). Além dos já citados Henry David Thoreau e Delacroix, ele também adiciona “Dersu Uzala”, que pode ser tanto o livro de Vladimir Arsenyev (1923) quanto o filme dirigido e co-roteirizado por Akira Kurosawa (1975) – em entrevista ele mencionou o filme, mas o texto deixa em aberto, principalmente pelo nome de ambas as obras ser o nome do caçador que salva Vladimir Arsenyev durante uma nevasca, trata-se de uma obra biográfica. Essa adição interessantíssima nos faz voltar ao questionamento do porquê da editora se ater tanto à Thoreau (1854).

A seguir, entram os aspectos da transitividade de autorias – que apontamos na página 26 –, e os nomes citados são importantes de serem ressaltados, especialmente: Marcelo D'Salete, que além de ser um dos quadrinistas que aderiu ao abaixo-assinado a favor do prêmio na categoria literária para quadrinhos, também atuou como editor; Raphael Ranieri, crítico de cinema, livros, quadrinhos e jogos eletrônicos, que auxiliou em um trabalho de revisão técnica; Érico Assis, um dos capitaneadores do abaixo-assinado puxado por Wagner Willian, que também atuou como revisor técnico; e Lielson Zeni, o único nome que consta na ficha catalográfica, como editor assistente, e que é creditado pelo autor como “revisor da vida” – enquanto na ficha consta que a revisão foi terceirizada para a empresa Retina Conteúdo, Lielson Zeni foi o revisor de “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), o que indica certo acompanhamento dos projetos do autor.

A próxima parte chama atenção quanto ao valor da HQ, ela foi colocada em primeiro lugar, na primeira edição de um edital publicado em vistas de auxiliar na produção de HQs pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – página 239, desta dissertação. O que, como apontamos, torna esta HQ um grande objeto desse gênero discursivo a circular, mas que, pela mediação editorial da editora, aliada à marginalização das HQs no campo literário, acaba sendo um objeto nichado, mesmo que premiado e com figuras importantes do universo dos quadrinhos atuando – que também são ocultados pela editora.

A parte final, no entanto, se refere a como iremos interpretar a HQ no próximo tópico, Wagner Willian apresenta seu posicionamento quanto à caça, elemento esse fundamental para nos aprofundarmos no significado da protagonista ser um Caçador e, de acordo com o que levantamos como hipótese interpretativa, o ato da caça representar o processo artístico ocidental(izado). E aqui importa nos valermos da apresentação de Xico Sá – jornalista, escritor e roteirista – como ferramenta para terminarmos nossa *mise en place* analítica, pois ele nos oferece algumas chaves interpretativas para a obra de Wagner Willian, que entram em confluência com o que viemos apresentando nos últimos capítulos desta dissertação. Ele diz:

Você pega este “Lobisomem sem barba” de jeito, pela orelhas, e vocifera: como a literatura e a nossa cultura livresca andam certinhas e ainda uivando para o século XIX dos velhos compêndios, romances & chororôs. Wagner Willian, cara que conheci como vendedor em uma livraria de shopping na cidade de San Pablo, sabe que vale mais um “noir de baixo orçamento” do que mais um volume gutenberguiano careta nas gôndolas do mundo.

Rita Maverick, que posta decentemente nesta edição, sabe do que estou tratando. Personagem que é personagem posta salmos malditos, diálogo com o Incrível Hulk, Bruce Banner e ainda deixa o Super-Homem na encruzilhada entre o amor de gibi e o Nietzsche. Com a palavra, em poucos caracteres, Lois Lane, outra que comparece nesta saga de assombração além do rasteiro e do pop.

Se o(a) amigo(a) se interessa por taxidermia, antipsiquiatria, manuais do homus-picaretus-modernus também deve seguir os rastros do lobisomem desta novela até se deparar, por exemplo, com um bang bang na voz de Nancy Sinatra. Tarantino não conseguiria amparar esta moderníssima mitologia na sua tela grande. Nem com o mais megalô dos orçamentos.

W.W. e o seu duplo, escritor-ilustrador, nos deixa de presente um imberbe herói moderno em sintonia com os feios, sujos e malvados (Sá, 2014, [n.p.] In: Willian, 2014, [n.p.]).

O texto condensa, na primeira HQ de Wagner Willian, o que, como mostramos nas páginas acima, pode ser o início de um grande processo criativo intertextual e

internarrativas, as chaves do motor que move essas produções. A proeminente remixagem de elementos com que o autor trabalha é fruto de uma prática moderna, moldada às percepções quanto ao mundo que não pode ser apreendido como uno, mas fragmentário e fraturado. E não podemos deixar de frizar o trecho: “W.W. e o seu duplo, escritor-ilustrador”, que, por mais que tenha a ver com a paratopia criadora – que também não precisa ser um conhecimento conceitual de Xico Sá –, mostra que há a administração de diferentes faces ante o mundo moderno.

A partir disso adicionamos à nossa mesa de trabalho um dado: trazendo agora esse “duplo” posto, supomos que o Caçador seja um duplo de Wagner Willian ou dos artistas desta sociedade inteligida historicamente como ocidental(izada). Tudo isso envolvendo também uma ideia quanto à “qualidade” literária e as técnicas de atribuição de valor simbólico e pecuniário, a qual Wagner Willian não faz questão: “Silvestre” (2019) tem o tratamento editorial da Darkside® Books, mas “Lobisomem sem barba” (2014), produzida pela editora independente Balão Editorial, e “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017), produzida pela antiga Texugo Editora – criada por Wagner Willian –, apresentam projetos gráficos modestos, as ilustrações não são coloridas, por exemplo.

Tendo feito essa coleta, agora descemos ainda mais na Torre, rumo a um portal luminoso que se encontra em sua base. Descemos à sua rosácea, esperamos não ser drasticamente transformados.

4.3. Rosácea

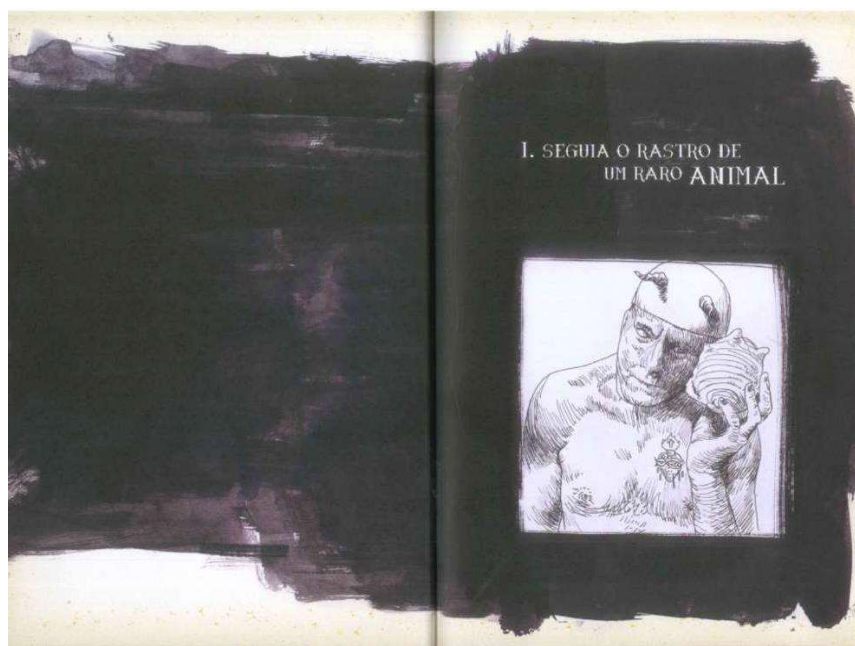
A rosácea é um elemento presente em construções, principalmente clericais, cujo formato arredondado e circundado por estruturas de sustentação, a fazem parecer como um botão de rosa, daí seu nome. Esse elemento também é constituído de vitrais, e a sua função, para além de ornamental, é a de trazer a luz de fora para dentro. Dessa forma, ela também possui uma face interna, a qual “filtra” a iluminação de fora, transformando o ambiente interno nesse lugar heterotópico em que a paratopia dos ritos religiosos acontece. Ao olharmos para “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, e sua narrativa, a entendemos como uma rosácea dessa enorme Torre no subsolo da Área-X.

Rosácea também é a primeira “capa” dessa HQ, o meio pelo qual interpretaremos a narrativa. Em se tratando de uma pesquisa discursivo-midiológica, não podemos ignorar que um mídiun, a HQ, sendo constituída por uma junção de técnicas inscricionais, também não tenha em si mídiuns, que são próprios do objeto livro, mas que aqui assumem caráter de tal, pois também são constituídos de obras do próprio

autor, e realizam a função de serem unidades semânticas mínimas. E essa capa em especial seria um sema importante, pois, – como o autor relatou em entrevista – seu intuito era o de dizer algo como “preste atenção, escute o que será mostrado”. Assim, “I. Seguia os rastros de um raro animal”, seria uma rosácea que traz uma ambientação para a leitura, ela não poderá se dar de outro modo, se não com atenção, como um ritual propriamente.

A ilustração que acompanha essa capa é a do Diabo escutando um búzio, ele está desnudo e vemos, no lado esquerdo de seu peito, uma tatuagem do “Sagrado Coração de Jesus”, símbolo da promessa de expiação dos pecados revelado a uma freira do século XVII. O Diabo inclina a cabeça para frente, em ato de escuta ao som interno do búzio, uma concha. Seus olhos não têm íris ou pupilas, e ainda assim, ele olha para frente, como se olhasse para além da dimensão das páginas, como se olhasse para o leitor, “selando” um pacto silencioso, “atenção”:

FIGURA 81 – A CAPA “I. SEGUIA OS RASTROS DE UM RARO ANIMAL”

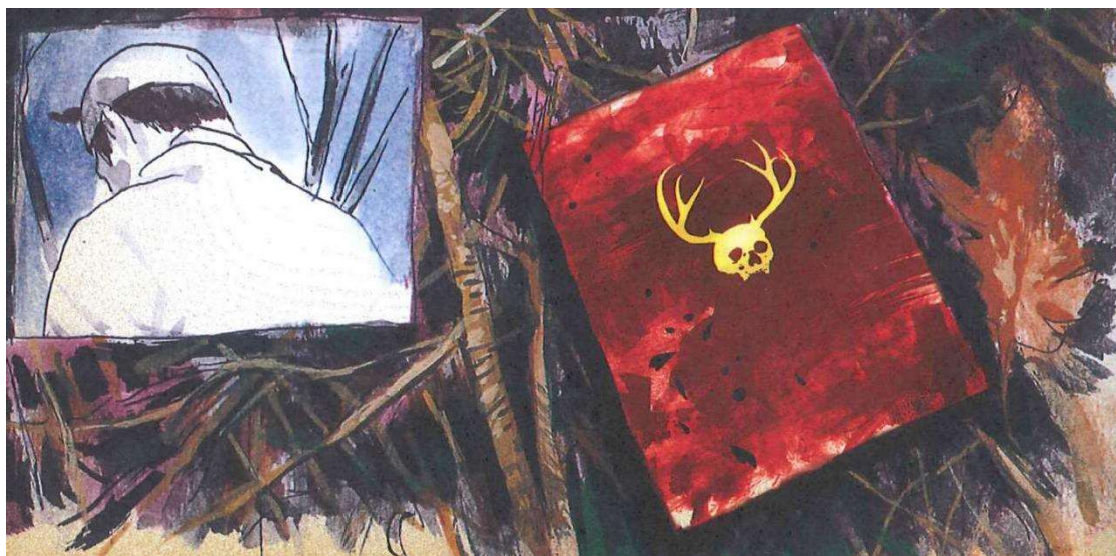


Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

Esta capa antecede o que será a parte narrada da HQ. Antes dela, há apenas uma série de rascunhos e pinturas do ambiente, em que vemos o Caçador em algumas partes, mas sempre em um detalhe, como enchendo seu cantil feito de chifre bovino, ou de costas, ou ao longe, em vereda. O título dessa capa também funciona como parte do texto da página a seguir, onde ele é complemento de “...naquela comarca há dias, tendo-o visto apenas uma vez quando ainda era jovem” (Willian, 2019, [n.p.]).

O animal revela-se um “porco selvagem” – desenhado como um javali – que consegue escapar mais uma vez do Caçador, que já estava, ao que o texto indica, por volta de três semanas na mata. Tendo como base a interpretação de que “Silvestre” (2019) tem uma interpretação possível de ser uma narrativa sobre o processo de criação artística, entendemos que nessa relação de caça está o que o autor diz sobre ter começado o processo de inscrição, ao mesmo tempo em que teve que se distanciar dele porque algumas coisas ganharam vida própria e influenciaram a história que ele queria por no papel. O porco selvagem, assim, é essa história que ele tenta apreender, formalizar, “matar”, mas que foge durante o processo. Ao fim, esse mesmo porco adentra na cabana e anuncia: “Eram tantos...”. Podemos supor disso, que, ao fim, ele não foi totalmente pego, mas está na cabana, a armadilha do Caçador – a qual trataremos a seguir – funcionou, mas não da forma planejada, tendo do massacre de outras criaturas surgido um exemplar de “Silvestre” (2019) na mata, ele atingiu seu objetivo, – Figura 82, a seguir – ele também foi capturado.

FIGURA 82 – O EXEMPLAR DO MASSACRE



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

Diabo e búzio, existe um simbolismo para eles. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em “Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números” (2020), o Diabo é símbolo de perturbação, dissipação, abertura para a inconsciência, para o indeterminado e o ambivalente (p. 395); enquanto o búzio, uma concha também, é símbolo de fertilidade – o molusco dentro da concha assemelha-se a uma vulva – o que é ligada à simbologia da pérola como elemento de criação, nascimento (p. 324-325), mas também é símbolo de aniquilação: para que sua

concha se torne um objeto técnico, é preciso que seu habitante esteja morto (p. 198-199). Ao símbolo do Diabo, ainda, temos em Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa, em “O caminho do tarot” (2016), sua simbologia de acordo com o tarô de Marselha: ele é uma criatura entre o humano e o animal – figurado em seus chifres –, masculino e feminino – o Diabo, no tarô, possui ambos os sexos – e representa o emergir de um saber oculto conectado a uma grande aquisição – que pode ser uma armadilha ou um grande fluxo de energia criativa a ser administrada, uma vez que ele é um agente dispersor. E esses dois símbolos polivalentes estão juntos, em sintonia – o Diabo escuta o búzio – como confluiria a semântica de sua união?

Começamos pelo gesto que inicia essa união, o de *escutar*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020):

A concha evoca, ainda, a ostra petrolífera e a pérola que dela se tira. A concha significa, então, a orelha, à qual se parece a tal ponto que uma parte do pavilhão, na orelha externa, é chamada *concha*. Órgão da percepção auditiva, instrumento da percepção intelectual, a pérola é, no caso, a palavra, o Verbo (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 199).

Então o Diabo é um ser dispersor e ligado à inconsciência, enquanto a concha, o búzio, é um instrumento de apreensão e intelectualização. Unidos, são seres complementares, unidos a dar vida à criação. Na justaposição de ambos, ainda, está a ambivalência do Diabo que parece ser “sanada”, não apenas pela representação de ambos estarem em harmonia, mas por ele ser uma figura masculina na ilustração, sua junção com a concha, uma figura feminina, de feminilidade, complementa o que faltava em sua simbologia. Ele é um ser animalesco, ligado a um estado selvagem da humanidade, ela é um objeto técnico, feita a partir de um processo mais racional, e está sendo aplicada racionalmente por ele.

Após o porco selvagem escapar, o Caçador decide retornar para sua cabana, onde descansa. No dia seguinte ele acorda e, movido por uma lembrança – “Tudo o que queria neste momento era aproximar-se da melhor parte do passado, vesti-lo de alguma forma tanto quanto o tempo permitisse” (Willian, 2019, [n.p.]) – se prepara para fazer uma torta de restos, receita que era de sua esposa. Ao colocá-la no forno, o aroma começa a extravazar as paredes da cabana, e assim começam a ser atraídos seres, espíritos, para essa cabana: primeiro a raposa, depois a Ninfa, então o Diabo, a quem o Caçador diz:

— O que faz aqui? Eu o chamei há muito tempo.

— É, veja bem, meu amigo, nossos relógios são diferentes (Responde o Diabo se esgueirando atrás da porta). Mas se o conforta um pedido de desculpas, aceite-as de bom grado (Willian, 2019, [n.p.]).

A narrativa se desenrola, entre os temas tratados, até que o motivo da torta se revela totalmente. O Caçador havia feito ela como uma isca, mas não simplesmente uma torta, sua esposa às fazia e os espíritos não eram chamados. Supomos que isso tem a ver com esta ser uma torta *mágica*. Não menos mágica é a relação de Wagner Willian para com essa narrativa, criando em sua introdução um símbolo que prepara para a leitura de uma narrativa que, entre tantas outras coisas, aborda o processo criativo como central, em técnicas inscricionais que remetem a um objeto em processo de inscrição. Definitivamente, ainda mais mágico é o símbolo que inicia a parte verbal da narrativa ser, em essência, um símbolo de regulação, de administração entre o que é da ordem do ininteligível e o que é da ordem do inteligível, uma paratopia criadora fabulada, um *totem* (Freud, 2012).

De acordo com o texto “Totem e tabu” (2012), Freud explica que em sociedades de povos originários há dois tipos de trabalho místico, a feitiçaria e a magia propriamente dita. De acordo com ele, a feitiçaria é

a arte de influenciar os espíritos, tratando-os como os seres humanos em circunstâncias iguais, isto é, apaziguando-os, conciliando-os, obtendo sua simpatia, intimidando-os, roubando-lhes o poder, submetendo-os à nossa vontade, utilizando os mesmos recursos que se mostraram eficazes com as pessoas vivas (Freud, 2012, p. 83).

Assim, a torta do Caçador seria um uso de feitiçaria, através dela, ele atrai os espíritos para dentro da cabana, onde bebem, conversam e comemoram – antes de serem violentamente massacrados. Wagner Willian, no entanto, ao se valer de símbolos, principalmente o primeiro que aqui estamos trabalhando, para ritualizar seu processo criativo, vale-se deles como uma forma de magia:

ela ignora os espíritos, no fundo, e recorre a meios especiais, não aos métodos psicológicos comuns. Logo, percebemos que a magia é a parte mais primitiva e importante da técnica animista, pois entre os meios para lidar com os espíritos encontram-se também os meios mágicos, e a magia tem aplicação igualmente em casos, segundo nos parece, em que a espiritualização da natureza não foi realizada (Freud, 2012, p. 83).

O que Wagner Willian teria feito, nesse sentido interpretativo que propomos em “rima” com a narrativa, seria uma invocação aos moldes que, se formos remontar à história, teria a ver com a arte rupestre – que, em alguns casos, suscita uma grande

discussão sobre elas serem registros com fins ritualísticos – e a escrita de hieróglifos no Antigo Egito, ambas as práticas que se discute sobre a “origem” dos quadrinhos.

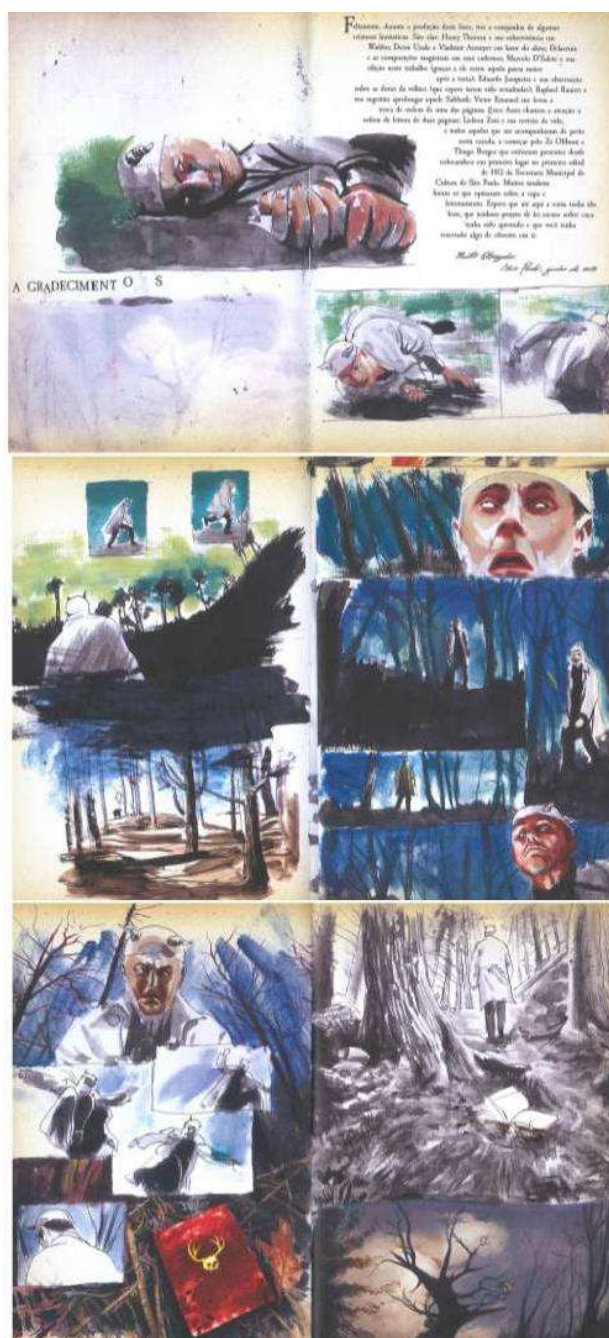
A diferença fundamental entre uma prática e a outra está dada por Freud (2012) na nota de rodapé de número 88: “Quando se afugenta um espírito com barulhos e gritos, isto é apenas ato de feitiçaria, quando o coagimos, apoderando-se de seu nome, utilizamos magia contra ele” (p. 162). Desse modo, Freud (2012) propõe que a existência de totens, esses objetos materiais de valor supersticioso, possuidores de um investimento de valor comum, sejam uma forma de magia: “À diferença de um fetiche, um totem nunca é um indivíduo isolado, mas uma classe de objetos” (Freud, 2012, p. 105). Os totens são objetos técnicos mediadores que representam um domínio técnico do humano sobre seus pensamentos: “Podemos agora dizer, sintetizando, que o princípio diretor da magia, a técnica do modo de pensar animista, é o da ‘onipotência dos pensamentos’” (Freud, 2012, p. 89).

Nos termos desta pesquisa, os totens seriam MOs de OM, e o símbolo da capa seria uma MO da narrativa, que por sua vez, entendemos como uma OM. Inclusive, vale o registro do que Freud (2012) afirma sobre o totem e sua presença na sociedade ocidental(izada):

Apenas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda se sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real (Freud, 2012, p. 94).

“Silvestre” (2019), de Wagner Willian, é uma obra de horror, e como obra de horror, podemos identificar trocadilhos, nos termos de Halberstam (1996) – página 113 –, e os trocadilhos sobre o Diabo e sua importância para a narrativa estão por toda a HQ. É ele quem dá o ensejo dos indícios para o suposto assassinato da esposa do Caçador, é ela quem está na capa que inicia a narrativa, também funcionando como um modalizador da leitura e é ele quem, ao fim da narrativa, ao se levantar durante os agradecimentos (Figura 83, a seguir), encontra o exemplar de “Silvestre” dentro da narrativa, como se fosse um produto da empreitada iniciada pelo trabalho mágico de seu autor e que quase o matou, portanto, um objeto maldito que até ele rejeita:

FIGURA 83 – O DIABO LEVANTA E REJEITA “SILVESTRE”



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

Também há um trocadilho com o Diabo na expressão linguística que Wagner Willian usa para descrever a miscelânea de elementos e técnicas que ele empregou:

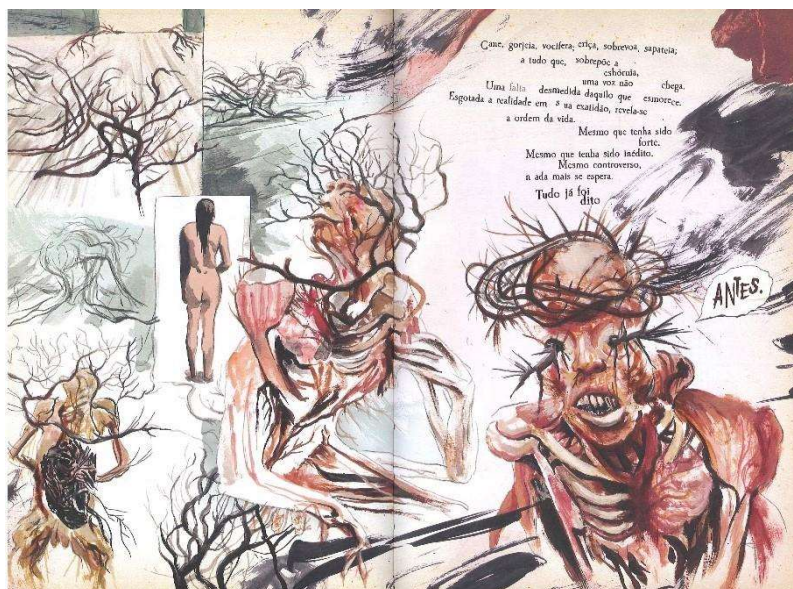
Foi preciso encarar sua narrativa como um caderno de viagens ou sketchbook para gravar seu rastro e sua animalidade em volta sem perdê-los de vista, usando do lápis, do nanquim, do óleo, do óxido de ferro, *do diabo que fosse*, para tentar compreender sua forma (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos nossos).

E, supomos, ele usou mesmo do Diabo. O invocou de maneira imagética, o prendeu em uma artimanha mágica, neutralizou sua energia criativa com um totem de racionalidade e criação, e fez essa narrativa. Essa invocação do Diabo, curiosamente tem rima, dentro da narrativa, com a invocação de um espírito que Wagner Willian revelou ser sua interpretação de Jesus Cristo, o oposto do Diabo.

Duante a parte “II. A celebração”, inicia-se um grande sabá²⁶² dentro da cabana, e no meio dessa grande festividade, surge do lado de fora uma criança desnuda, atrás da janela, que faz uma invocação: “*Abyssus abyssum invocat*”, expressão atribuída a uma reprimenda bíblica, que diz – em latim – que “um abismo chama outro abismo”, no caso, um pecado menor causaria a execução de um pecado mais grave. Dessa invocação, surge um amontoado de galhos que logo passa a reconstituir carne e pele, assumindo um corpo com uma coroa de espinhos – um dos símbolos de Jesus Cristo sacrificado –, e esse espírito entoa um poema:

Gane, gorjeia, vocifera; eriça, sobrevoa, sapateia; a tudo que, sobrepõe a esbórnia, uma voz não chega. Uma falta desmedida daquilo que esmorece. Esgotada a realidade em sua exatidão, revela-se a ordem da vida. Mesmo que tenha sido forte. Mesmo que tenha sido inédito. Mesmo controverso, nada mais se espera. Tudo já foi dito ANTES (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do autor).

FIGURA 84 – HEREGE INVOCÇÃO



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento dos objetos estudados.

²⁶² Festividade baseada na crença popular de que, aos sábados à noite, as bruxas e bruxos se reuniam para celebrar a figura do Diabo.

Supomos desse interlúdio duas coisas. A primeira, é que o tal “pecado” menor, que supomos ser a invocação do Diabo como forma de dar vida à narrativa, advém um outro maior, no caso, a heresia que pode ser entendida dessa representação feita, e que se estabiliza em uma representação não ortodoxa com Jesus não sendo um homem caucasiano de olhos azuis, cabelos longos e escuros, mas sim uma personagem que surge de modo horrível, e que se parece com Kazuo Ohno, coreógrafo e dançarino japonês – segundo o próprio autor, quem quis imprimir essa movimentação à figura divina.

FIGURA 85 – KAZUO OHNO E JESUS CRISTO



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado aliado a imagens disponíveis em Taanteatro²⁶³ e Japan Society²⁶⁴.

E essa heresia antecede ainda outra. Quando acontece o massacre, um dos assassinatos é a própria representação silvestre de “Deus”, que também é o responsável por sacrificar o Abominável e que, antes disso, após dar a ordem para pegarem o lobo,

²⁶³ Disponível em: <http://www.taanteatro.com/english/workshops/butohohno-workshop-in-tivoli-n.html>. Acesso em: 07/02/2025.

²⁶⁴ Disponível em: <https://japansociety.org/events/centennial-event-kazuo-ohno-101-three-week-butoh-parade/>. Acesso em: 07/02/2025.

ele ordena que sirvam a ele mais xerez “antes que resolva comer o que ninguém mais come”, sendo essa vinheta a que ele assedia um espírito feminino:

FIGURA 86 – A VINHETA DO ASSÉDIO



Fonte: Elaboração própria a partir de escaneamento do objeto estudado.

A segunda suposição é que esse interlúdio também tem a dizer algo que, nos estudos discursivos, é conceituado como a memória discursiva – página 171 – e a atuação de uma *interlíngua*, a enunciação necessária de acordo com um universo instaurado por ela, quando efetivada essa enunciação, ela estabelece um código linguageiro (Charaudeau; Maingueneau, 2020, p. 287). Esse universo instaurado seria a dessa narrativa ominosa e silvestre, cujo código linguageiro percorre toda a narrativa permitindo essa interpretação que fazemos.

E essa interpretação também está ligada a uma dada apropriação de “cultura” como termo referente a um conjunto de ideários comuns a uma *comunidade linguística* (Charaudeau; Maingueneau, 2020, p. 108-109) – rede de sujeitos que compartilha de usos semelhantes de linguagens previstas pelo sistema linguístico – que recorre a ela para dar significado às coisas do mundo:

A cultura não é nada mais do que a soma dos diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas (Kellner *apud* Larocca, 2016, p. 31).

Wagner Willian reconhece que não está dizendo nada novo, mas organiza todas essas informações – e muitas outras mais – que estão dispostas para explicitar o que é a criação de uma obra de arte. Nossa hipótese interpretativa é a de que o massacre do Caçador é a fatalidade da formalização material de um objeto técnico. Através de suas inscrições, que são possibilitadas pelos meios inscricionais e que não conseguem atender ao universo ideário da qual o inscridor se vale, ele formaliza *uma* forma dessas possibilidades, e ao fazer isso pode condenar uma ou outra possibilidade ao esquecimento, haja vista que essa forma pode se tornar “A” forma a ser canonizada.

Mas nessa narrativa temos também outras “microinterpretações”, levadas a cabo pela sobrevivência do Diabo e do porco selvagem. Eles escapam ao Caçador que termina a HQ morto. Supomos disso que seria uma forma de representar que a arte não é capaz de pegar tudo, nem a criatividade em seu formato mais puro, nem a ideia inicial em sua totalidade. A figura do porco selvagem ainda pode significar a permanência da memória daquela pluralidade cultural toda que se foi, ceifada por um monstro que era fundamentalmente humano, caucasiano, masculino, decadente e antigo.

E a nossa cultura hoje é resultado de um processo moderno de ocidentalização, levado a cabo pela proposta – imposta – de se “desenhar” uma identidade nacional através de métodos que não poderiam se aplicar a todos os territórios – página 166. Essa imposição veio por potências ocidentais, essas, também, brancas, patriarcais e que hoje voltam a ter que resistir a potencialidades que vêm do “Oriente”. O Caçador seria a encarnação desse mal advindo da Era Moderna, um neomonstro, portanto, já que estamos tratando de uma ameaça que vem da hegemonia instituída por séculos de exploração e de imposição de costumes excludentes e massacrantes.

E isso não escapa à narrativa, o “Interlúdio do Curupira” retrata bem essa questão, e dá o ensejo para voltarmos às conexões internas das obras de Wagner Willian, a fim de encerrarmos esta longa análise. O Curupira diz:

— Senhor, senhor, sempre quis perguntar! (Agarrado nas pernas do Caçador)

— Pergunte, mas solte minha perna! Parece um cachorro.

— Seu povo dá valor ao que tem. E sempre quer mais. O meu povo dá valor ao que não pertence a ninguém. Só pertence à *ñyata* [“floresta”, na língua xetá], à terra, ao céu, ao rio... Nunca demais, nunca de menos. Mas o seu povo quer **extrair tudo da terra** e tudo dos outros até não restar mais nada. Não entende que, se pesca todo peixe na piracema, **não terá mais peixe**. Não se mexe um fio sem mover toda a teia. A terra tem sua própria razão. Tudo é terra, e sopro, fogo e chuva. Como manhã e noite uns vivem distante, outros mais perto.

Mas todos aqui existem juntos! Nosso *péka* [“caminho”, na língua xetá] é o mesmo! Não seu povo. Ele é **arrogante e cheio de si**. Quer existir separado. Não divide e ainda quer tudo **igual** a ele. Como é isso? Como pode ser igual se não divide?

— Há pedras dentro de um homem que o rio não pode levar (Responde o Caçador, sombrio, assustando o Curupira).

— Olha, ela tira pedra pra você (Diz o Curupira, após ser consolado pelo Diabo, acariciando a raposa. O Caçador faz um cafuné no Curupira) (Willian, 2019, [n.p.]. Grifos do texto originário).

O que segue após essa cena é o “Interlúdio do Abominável” e todo o resto da narrativa. A fala do Curupira aponta esse fazer predatório e humano do qual o Caçador faz parte, algo que também é refletido na prática artística. De certa forma, é como se Wagner Willian se visse nesse Caçador – na perspectiva de um artista ocidental(izado) e influenciado pelas formas apresentadas na modernidade –, assim “Silvestre” (2019) não deixa de ser uma visão sobre esse massacre, e sua narrativa um massacre em si. O Caçador acaba por ser um duplo do autor – página 176, desta dissertação.

Quanto à frase do Caçador que assusta o Curupira, ela remete a uma publicação de Wagner Willian de 2022, trata-se de “Todas as pedras no fundo do rio”. Provavelmente outras serão as conexões entre as obras, conexões essas que tornariam esta pesquisa infinda. Através de “Silvestre” (2019), temos acesso a uma enormidade de informações que podem se tornar dados, e que podem voltar à publicação sendo realizada, mediada, pela Darkside® Books. Essa Torre revela-se como um grande “livro de areia” – para nos apropriarmos da epígrafe deste trabalho: conto de Jorge Luíz Borges em que o protagonista encontra-se assombrado por esse objeto que é infinito, cada virada de página resulta em mais páginas “brotando”, e, quando volta-se elas, outras páginas surgem sem possibilidade de recuperação das informações passadas. Olhar para “Silvestre” (2019), de Wagner Willian, nos remeteu diretamente a isso, fora a imagem do Rastejador da “Trilogia Comando Sul”, de Jeff Vandermeer, que é esse ser que escreve e reescreve, nas paredes da Torre, o mesmo texto infinito: “De onde jaz o fruto asfixiante que veio da mão do pecador eu trarei as sementes dos mortos para partilhar com os vermes que se reúnem nas trevas e povoam o mundo com o poder de suas vidas enquanto nos salões mal-iluminados de outros lugares formas que nunca poderiam existir se contorcem pela impaciência dos poucos que jamais viram ou jamais foram vistos. Haverá no plantio nas sombras uma graça e uma mercê que farão brotar flores escuras, e seus dentes devorarão e sustentarão e anunciarão o encerramento de uma era... Aquilo que morre pode voltar a conhecer a vida na morte porque nem tudo que apodrece é esquecido, e ao se reanimar caminhará pelo mundo em um êxtase de ignorância...” (Vandermeer, 2014, p. 51-172-173).

5. Relatório de viagem

No decorrer das páginas que antecedem essas considerações finais, buscamos organizar o texto de acordo dentro de uma perspectiva “afunilada” de análise. Assim, cada capítulo e seus eventuais subtópicos foram mobilizados a fim de abordarmos os nossos objetos de estudo: a casa editorial Darkside® Books e uma de suas produções, a HQ de Wagner Willian, “Silvestre” (2019).

De nossa questão de pesquisa: “Seria possível analisar o ethos da editora através de um de seus produtos?”, outras questões se desenvolveram, brotando e ramificando-se em tópicos importantes demais para serem simplesmente ignorados. Assim, durante esta pesquisa, buscamos mostrar o que poderiam ser respostas a: “A Darkside® Books é independente porque é uma editora de horror ou é independente porque cria para si uma imagem de editora ‘distinta’?”; “O que faz da obra de Wagner Willian um produto independente?”; “O que dessa independência tem a ver com a figura do autor na produção de HQs nacionais?”; “Sua independência ‘resiste’ ao prêmio Jabuti que ganhou em 2020?”.

Apresentamos essas perguntas em “1. Diário de bordo”, ao mesmo tempo em que localizamos a pesquisa e seu repertório teórico principal, a fim de dar sustentação a tudo o que viria à frente durante esta expedição. Em “2. Topografia Silvana”, buscamos desenvolver, como um todo, o universo do Horror e como ele está conectado à produção cultural, principalmente a de livros e filmes, na atualidade.

Assim, em “2.1. Estética gótica”, nos aprofundamos na historicidade do qualificador “gótico” e como ele se transformou de simples designativo de um grupo “bárbaro”, para sinônimo de algo indesejável advindo da Idade Média na Idade Moderna, a ponto de ser o qualificador usado para designar obras do que hoje entendemos por “Horror”.

Em “2.2. Horror gótico” desenvolvemos o que foram essas produções de Horror da Era Moderna, sua origem institucionalizada e sua repercussão como objeto livro “perigoso”, algo que vinha se desenhando nas relações com o objeto livro desde a Idade Média, quando passou a existir uma “literatura popular”, que tinha caráter oral no início, e uma “literatura elevada”, que começou como obras sendo recitadas perante a corte, mas que logo viraram livros a serem escritos encerrados em salas de estudo da nobreza.

Em “2.3. Horror: orbital”, nos dedicamos a estudar como o gótico vira Horror, e como esse gênero se comporta, seja cooptando *tropos* alheios, seja sendo incorporado de forma a suscitar um “clima” ominoso em obras diversas de diferentes gêneros.

Por fim, com “2.4. Relato de exploração”, fizemos um resumo do que antecedeu esse tópico, enriquecendo algumas informações com mais dados colhidos que não tiveram a chance de incorporar o texto antes, devido à linha de raciocínio. Foi também com este tópico que trouxemos mais ativamente o foco desta pesquisa, que agora contava com um panorama de séculos para sustentar as análises.

No capítulo “3. Morfologia dos ermos”, mobilizamos ferramentas mais precisas para analisar cada aspecto de tudo o que tinha sido levantado no capítulo anterior, de forma que sua separação em três tópicos se deu como forma de organizarmos a natureza de nossos objetos e como eles se complementam.

Assim, em “3.1. O(s) sistema(s) literário(s) ‘silvestre(s)’”, nos valem de conceitos de Even-Zohar (2013) para mostrar como se desdobrava as relações de circulação da HQ, focando em alguns de seus aspectos para exemplificarmos os conceitos apresentados.

Em “3.2. Um campo ‘selvagem’”, mergulhamos nas relações que levam em conta as “independências” de certas editoras e como a Darkside® Books poderia ser entendida como tal, nos valendo, principalmente, da tese de Muniz Jr (2016) para entender sua natureza no intercampo editorial brasileiro.

E em “3.3. Mídium: micelial”, buscamos desenvolver “Silvestre” (2019) como esse objeto técnico que incorpora e medeia as relações que sua casa editorial estabelece, suas relação com o Horror e com as obras de seu autor, Wagner William.

No capítulo seguinte, “4. Taxonomia do espécime”, nos dedicamos a analisar os objetos de forma apropriada. A partir disso, pudemos entender melhor o que havia sido levantado no capítulo anterior.

Com “4.1. Tímpano”, investigamos a editora e como ela organiza sua profusão de objetos editoriais. Analisamos então o “4.1.1. Catálogo Darkside® Books”, como forma de acessar as lógicas editoriais da empresa, algo que foi formulado em “4.1.2. Darkside® Books: identidade”, quando pudemos entender sua independência.

Em “4.2. Nave-Portal”, adentramos nos sistemas literários de “Silvestre” (2019), para entender a gestão que a editora fazia dessa obra, em “4.2.1. ‘Walden ou A vida nos bosques’” (1854). E como essa gestão era feita pelo seu autor, em “4.2.2. ‘Silvestre’” (2019)”, algo que nos carregou diretamente a outras de suas obras.

Por fim, em “4.3. Rosácea”, mergulhamos na narrativa de “Silvestre” (2019), podendo oferecer uma interpretação sobre suas materialidades e como elas confluem para uma narrativa ligada, justamente, a tudo o que havíamos apresentado. O que era intolerável, o que fazia parte de uma “cultura moderna”, o que é independência e o que é literatura e arte.

Tendo terminado essa grande exploração que durou seus um ano, onze meses e três dias, podemos devidamente considerar algumas coisas sobre essa correlação entre editora e objeto editorial que nos moveu por tanto tempo. Escrevemos o texto a seguir olhando para nossa próxima parada, uma ilha afastada do Farol, mas, com certeza, uma ilha desta Área-X.

Enquanto a obra de Thoreau (1854) é uma reflexão sobre como a alienação da técnica afeta a cognocibilidade humana no período moderno, algo que veio a se tornar o foco para que Simondon (1958) propusesse o estudo dos objetos técnicos como uma outra forma de educação; a obra de Willian (2019) é uma aplicação da consciência técnica para se falar da cultura humana.

E “Silvestre” (2019) está ligado a uma percepção erótica da vida, uma percepção erótica veiculada por meio do *encantamento* da vida vivificada na presença de espíritos, sendo uma de suas passagens mais emblemáticas o “Monólogo do Curupira”, em que, o encantado – página 29, nota de rodapé número 23 – expõe o fazer do homem ocidental(izado) – moderno – como alienado do “todo” cognoscível.

Nas palavras de Milton Santos (2000), seria a questão do atravessamento da tecnosfera, por ele contextualizada no período técnico científico-informacional, em que vivemos, mas que é consequência dos desenvolvimentos aceleradores que começaram com a revivificação dos centros urbanos ocidentalizados durante o período encaminhativo à modernidade, rumo ao período final da Alta Idade Média.

Assim, temos em “Silvestre” (2019) uma veiculação da reflexão sobre o fazer do sujeito da Era Moderna a partir do processo de criação artística de Wagner Willian, quem trata sua narrativa como um processo. Na entrevista que fizemos com ele, isso significa, por exemplo, o início “não verbal” ser uma sequência de rascunhos do próprio Caçador, que na parte “verbal” se recosta ao fim do seu último dia de caça para fazer algumas “anotações” em seu caderno de viagens.

A partir da insistente conexão de “Silvestre” (2019) com “Walden ou A vida nos bosques” (1854), percebemos certa manobra da editora para mediar a autoria de Wagner Willian a algo que pareça mais atrativo comercialmente. Assim, é como se “Silvestre”

(2019) fosse, para a editora, uma forma de captura da autoria de Henry David Thoreau dentro de uma visão desejosa de se conectar à literatura ocidental(izada). Dessa forma, a editora “possui” – mesmo no sentido sobrenatural – a HQ de Wagner Willian, buscando gerir a sua memória discursiva em prol do que é mais vantajoso simbolicamente no sistema literário, o qual, como vimos – página 206 – tem uma circulação paraliterária.

No entanto, “Silvestre” (2019) não é “Walden ou A vida nos bosques” (1854), ele seria, assim, sua versão gotificada, o que também não é muito bem visto nos polissistemas de cultura, é uma “versão de horror”, e, talvez, por isso, sua circulação, no nichado grupo de leitores de quadrinhos, não consegue “obedecer” a essa diretriz – é silvestre – e isso não é desejoso. Isso, em nossa suposição, faria com que a HQ não seja tão evidenciada pela editora.

Wagner Willian não tem uma má relação com a editora. Na verdade, em entrevista, ele até mesmo relatou que pensava em republicar “O Maestro, o Cuco e a Lenda” (2017) em sua versão colorida pela Darkside® Books, ou talvez a possível continuação de “Silvestre” (2019), por ela também. Tampouco estamos apontando que a editora “não gosta” do autor. O mercado editorial é refém do mundo capitalista em que vivemos. O que manda é a dinâmica da oferta e da demanda, que se vale de produção de valor simbólico para se alcançar os valores pecuniários e administrar a circulação dos produtos. Compra e venda, pura e simples. Se há outros produtos mais chamativos à lógica de mercado, faz sentido a editora investir na divulgação deles.

O que acontece com “Silvestre” (2019), é a consequência do atravessamento da lógica mercadológica em um produto de cultura que, *a priori*, seria um objeto de fruição, um veículo reflexivo, de afastamento do ordinário. Mas, como já mostrado, esse tipo de produto tem se tornado, por uma apropriação do mercado, um objeto decorativo, de posse. A fatalidade massacrante – horrível – está no papel da editora nesse jogo.

“Silvestre” (2019), de Wagner Willian, é uma HQ de horror por excelência, aborda a realidade de modo ominoso, e tem reconhecimento no sistema literário pela sua inscrição. É transformada em objeto paraliterário pelo “Universo Darkside” em que está – o que é eco de como essas produções são tratadas no campo literário – que age, assim, não reconhecendo o valor que ela tem para o mundo dos quadrinhos, principalmente, por ser feita pelo autor que a fez.

Ela é um objeto cultural cuja formulação impõe contingências à sua circulação, como se fosse categoricamente tida como menos monolítica para a literatura brasileira do que de fato é. E isso não significa que ela não tem valor algum. Afinal, como a

própria Darkside® Books aponta reiteradamente: ela tem *quase* duzentas páginas e capa dura.

Encerramos esta dissertação com parte das palavras finais da Bióloga em “Aniquilação” (2014), de Jeff Vandermeer. Fazemos das palavras dessa companheira imprescindível na expedição, uma última vez, as nossas:

Não me resta muito a dizer, embora eu não tenha contado tudo direito. Mas chega de tentar. Depois que deixei a Torre, passei brevemente pelo acampamento, então vim pra cá, para o topo do farol. Passei quatro longos dias preparando este relato que vocês estão lendo, mesmo com todos os seus defeitos, o qual é complementado por um segundo diário que registra todas as minhas descobertas a partir das numerosas amostras recolhidas por mim e por outros membros da expedição. Escrevi inclusive um bilhete para os meus pais (Vandermeer, 2014, p. 195).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A Baleia. [EUA]: Darren Aronofsky, 2022. Amazon Prime Video. **On-line** (117 min).
- A Casa que Jack Construiu. [Dinamarca, Suécia, França, Alemanha]: Lars Von Trier, 2018. Amazon Prime Video. **On-line** (155 min).
- A Hora do Pesadelo. [EUA]: Wes Craven, 1984. Max. **On-line** (91 min).
- ANTICRISTO. [Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Itália, Polônia]: Lars Von Trier, 2009. Amazon Prime Video. **On-line** (112 min).
- AO cair da noite. [EUA]: Trey Edward Shults. Amazon Prime Video. **On-line** (91 min).
- ARGAN, G. **Arte moderna**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- ATÔMICA. [EUA]: David Leitch, 2017. Telecine. **On-line** (115 min).
- ASSIS, M. **Machado, a Cidade e seus Pecados**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2022.
- BARCELLOS, G. **Mitologias arquetípicas**: figurações divinas e configurações humanas. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- BARKER, C. **Livros de Sangue**: Volume II. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2021.
- BARTRIP, P. W. J. *A kind of dread: arsenic and occupational health*. In: BARTRIP, P. W. J. *The home Office and the dangerous trades: regulating occupational disease in Victorian and Edwardian Britain*, Leiden, NL: Brill Publishers, 2002.
- BONIFÁCIO CORDEIRO, L. O desenvolvimento da comédia antiga no sistema democrático ateniense no séc. V. a.C. 2015. In: **Dia-Logos**: Revista Discente da Pós-Graduação em História. 2016. [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/23186>. Acesso em: 21/09/2024.
- BORGES, J. O livro de areia. In: BORGES, J. **O livro de areia**. São Paulo, SP: Globo, 1995.
- BOURDIEU, P. Uma revolução conservadora na edição. In: **Política e sociedade**. 2018. [Recurso digital]. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v17n39p198/37845>. Acesso em: 21/09/2024.
- BREAKING Bad – A Química do Mal. [EUA]: Vince Gillian. 2008. Netflix (47-58 min [episódio]).
- CASOY, I. **Serial Killers: Made in Brazil**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2022.

CASTILHO, F. **Serpentário**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2019.

CISNE Negro. [EUA]: Darren Aronofsky, 2010. Disney+. **On-line** (108 min).

CHAMBERS, R. **O Rei de Amarelo**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2023.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo, SP: Contexto, 2004.

CHIEREGATTI, A. **Leituras da paratopia criada de Jane Austen: uma oitocentista contemporânea**. TCC (Graduação – Bacharelado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014..

COLEMAN, R. **Horror noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2019.

CONHEÇA as marcas do universo Darkside® Books. **Darkblog**. Rio de Janeiro, RJ. 06/12/2023. [Recurso digital]. Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-as-marcas-do-universo-darkside-books/>. Acesso em: 22/09/2024.

CORDEIRO, L. H. B. Literatura, teatro e gênero cômico na Atenas Clássica. In: **Fatos & Versões**: Revista de História – História Antiga e Medieval. 2015. [Recurso digital]. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1352>. Acesso em: 22/09/2024.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Guarulhos, SP: Companhia de Bolso, 2010.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2007.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

DEBRAY, R. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DESENTERRADO DO ACERVO. São Carlos, SP: J. V. Messias; B. Laísa, versão on-line. Disponível em: https://www.reddit.com/r/CreepySanca/comments/1lqa9kr/desenterrado_do_acervo_parte_i/. Acesso em: 22/09/2024.

ECO-HORROR: Quando a Natureza se Torna Assustadora | MFC 531. [Locução de]: Andrei Fernandes, Ananda Mida, Jey Carrillo e Raphael Fernandes. [S.l.]: Paratopia Podcast e Storytelling, 14/11/2024. Podcast. Disponível em: <https://mundofreak.com.br/2024/11/14/eco-horror-quando-a-natureza-se-torna-assustadora-mfc-531/>. Acesso em: 14/12/2024.

EVEN-ZOHAR, I. O “sistema literário”. [2013a]. In: **TRANSLATIO**, Porto Alegre, RS. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/issue/view/2211>. Acesso em 22/09/2024.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. [2013b]. In: **TRANSLATIO**, Porto Alegre, RS. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/issue/view/2211>. Acesso em 22/09/2024.

ESTEVES, L. O. **Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX**. Tese (doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FARR, F. **The Dancing Faun**. Charleston, South Carolina: BiblioLife, 2008.

FERNANDES, A. Movimento em defesa do solo: Dostoiévski entre ocidentalistas e eslavófilos. In: **Teoliterária: Revista de Literatura e Teologias**. São Paulo: PUC SP/ Curitiba: PUC PR, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/60107/42489>. Acesso em: 01/01/2025.

FERREIRA, A. E.; DAMECENO, L.; SALGADO, L. Me(i)diologia? Pensando o conceito de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro. In: SILVA, E.; TOPAN, J.; MARTINS, T. **Educação, literatura e linguagem em diálogo**. São Paulo, SP: Gênio Criador, 2021. Disponível em: <https://geniocriador.com.br/artigos/e-capitulos/245-educacao-literatura-e-linguagem-em-dialogo>. Acesso em: 21/09/2024.

FERNANDES, F. Fala sobre o *new weird*. In: Mundo Freak Confidencial. **O novo estranho de Aniquilação – Filme e Livro | MFC 203**. 28/05/2018. 1h 25min 41s.

FINNEY, J. **Invasores de Corpos**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2020.

FOUCAULT, M. **De espaços outros**. 2013. [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/>. Acesso em: 22/09/2024.

FRANCE, A. **As sete mulheres de Barba Azul**. São Paulo, SP: SESI-SP Editora, 2016.

FRITSCH, V. H. C.; MAGGIO, S. S. O período vitoriano: rastros históricos e literários (à guisa de apresentação). In: MAGGIO, S. S.; FRITSCH, V. H. C. **O Período Vitoriano: rastros literários e desdobramentos**. Porto Alegre, RS: Zouk Editora, 2018.

GIESECKE, A. **Origens da mitologia: uma enciclopédia de deuses e deusas, heróis e heroínas, ninfas, espíritos, monstros e lugares**.

GONDIM, J. M. **Seguindo trilhas encantadas: humanos, encantados e as formas de habitar a Almofala dos Tremembé**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

HALBERSTAM, J. **Skin shows: gothic horror and the technology of monsters**.

HAN, B. **A agonia do Eros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1972.

HALLOWEEN: A Noite do Terror. [EUA]: John Carpenter, 1978. Amazon Prime Video. **On-line** (91 min).

HUTCHINGS, P. **The horror film**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

HEREDITÁRIO. [EUA]: Ari Aster, 2018. Netflix. **On-line** (127 min).

ISADORA BISPO. QUERIDO CLÁSSICO. 5 curiosidades bizarras sobre a Era Vitoriana, c2024. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2022/09/5-curiosidades-bizarras-sobre-a-era-vitoriana.html>. Acesso em: 14/11/2024.

JOHNSTON, A.; HART, S. **Atômica**: a cidade mais fria. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2017.

KERMODE, M. **O Exorcista**: segredos e devoção. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2023.

KETCHUM, J. **A Garota da Casa ao Lado**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2020.

LAROCCA, G. M. **O corpo feminino no cinema de horror**: gênero e sexualidade nos filmes *Carria*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980). Dissertação (mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LEITÃO, L. F. O gótico como conceito e seus aportes à historiografia. In: **Revista Galo**. 2020. [Recurso digital]. Disponível em: <https://revistagalo.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es/edi%C3%A7%C3%A3o-001/03-o-g%C3%B3tico-como-conceito-e-seus-aportes-%C3%A0-historiografia/>. Acesso em: 22/09/2024.

LEWIS, M. G. **O Monge**. São Paulo, SP: Editora Lafonte, 2023.

LIMA, L. **Novo Extremismo Francês e o tempo por subtração em Noé**. Maceió, AL: Portal de Periódicos da UFAL, 2015. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/issue/view/151>. Acesso em: 14/12/2024.

LÓPEZ, A. **Barbazul**. Belo Horizonte, MG: Aletria, 2017.

MACABRA.TV. Macabra.TV – A Fazenda do Terror, 2024. *Homepage*. Disponível em: <https://macabra.tv/>. Acesso em: 22/09/2024.

MACIEL, L. C.; OCAMPO, M. L. **Em busca da luz**: memórias de Dorinha Durval.

MACHEN, A. **O Grande Deus Pã**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2024.

MAHNKE, A. **O mundo de Lore**: criaturas estranhas. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2019.

MAURIER, D. **Rebecca**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2023.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo, SP: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, D. **Retorno crítico à noção de ethos**. Let. Hoje [on-line]. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32914>. Acesso em: 01/03/2023.

MESSIAS, J. V. **Relatório Final: O ethos sombrio do objeto editorial *Barbazul***, de Anabella López: um estudo discursivo-midiológico de sua formalização material. IC/Processo FAPESP: 2020/10767-0, 2021.

MESSIAS, J. V. **O monstro no eclipse ético: um estudo discursivo-midiológico da encarnação gótica de “Barbazul”**. TCC (graduação – Bacharelado em Linguística), Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023.

MEYER, S. **Crepúsculo**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2008.

MORA, V. L. **La escritura a la intempérie: Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital**. Leão, Província de Leão: *Publicaciones Universida de León*, 2021.

MUNIZ Jr.; J. **Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)**. Tese (doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NÃO! Não olhe!. [EUA]: Jordan Peele, 2022. Amazon Prime Video. **On-line** (135 min).

NASCIMENTO, M. J. **Das telas para as telas: reverberações do Expressionismo Alemão**. TCC (graduação – Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

NOSFERATU. [Alemanha]: F. W. Murnau, 1922. PLEX. **On-line** (94 min).

O Bebê de Rosemary. [EUA]: Roma Polansk, 1968. Amazon Prime Video. **On-line** (136 min).

O Estudante de Praga. [Alemanha]: Paul Wegener, Hans Heinz Ewers, 1913. MUBI. **On-line** (91 min).

O Exterminador do Futuro. [EUA]: James Cameron, 1984. Amazon Prime Video. **On-line** (108 min).

O Exorcista. [EUA]: William Friedkin, 1973. Max. **On-line** (132 min).

O Inquilino. [França, EUA]: Roman Polanski, 1976. Amazon Prime Video. **On-line** (125 min).

ONDE os fracos não têm vez. [EUA]: Joel Coen, Ethan Coen, 2007. Telecine. **On-line** (122 min).

O novo estranho de Aniquilação – Filme e Livro | MFC 203. [Locução de]: Andrei Fernandes, Marcos Keller, Ira Croft, Juliana Ponzi e Lívia Andrade. Consultoria de: Fábio Fernandes. [S.l.]: Mundo Freak Confidencial, 25/05/2018. Disponível em: <https://mundofreak.com.br/2018/05/25/aniquilacao-filme-e-livro-mfc-203/>. Acesso em: 14/12/2024..

O Resgate do Soldado Ryan. [EUA]: Steven Spielberg, 1998. Amazon Prime Video. **On-line** (169 min).

ORWELL, G. **A revolução dos bichos**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2023.

O Segredo da Cabana. [EUA]: Drew Goddard, 2012. Amazon Prime Video. **On-line** (95 min).

PÂNICO. [EUA]: Wes Craven, 1996. Amazon Prime Video. **On-line** (111 min).

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2015.

PILLEGI, N. **GoodFellas**: os bons companheiros. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2020.

PRIMO, G. **O livro como buraco negro**: a formalização material da *Antologia da Literatura Fantástica* de Bioy Casares, Borges e Ocampo. Dissertação (mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

PSICOSE. [EUA]: Alfred Hitchcock, 1960. Telecine. **On-line** (109 min).

PULP Fiction: tempos de violência. [EUA]: Quentin Tarantino, 1994. Telecine. **On-line** (154 min).

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo, SP: Editora WM Martins Fontes, 2012.

RADCLIFFE, A. **Os Mistérios de Udolpho**. Vitória, ES: Pedrazul Editora, 2014.

REBECCA, A Mulher Inesquecível. [EUA]: Alfred Hitchcock, 1940. Amazon Prime Video. **On-line** (130 min).

REEVE, C. **O Velho Barão Inglês**. São Paulo, SP: Editora WM Martins Fontes, 2021.

REPULSA ao Sexo. [Reino Unido]: Roman Polanski, 1965. PLEX. **On-line** (101 min).

HOW post-horror movies are taking over the cinema. The Guardian. Londres, Reino Unido. 06/07/2017. [Recurso digital]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 22/09/2024.

SALGADO, L. S. A transitividade das autorias nos processos editoriais. **Revista ABRALIN**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1290>. Acesso em: 03/02/2025.

SALGADO, L. S.; CLARES, L. Mediação editorial em artigos científicos: um estudo de injunções e apagamentos nas humanidades. In: **Revista do GEL**, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32914>. Acesso em: 28/12/2021.

SALGADO, L. S. Um quadro teórico metodológico para o estudo dos objetos editoriais: contribuições da geografia de Milton Santos. In: TONI, F. C.; ÁVILA, R.; CARVALHO, R. G. **Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo**. São Paulo, SP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020.

SALGADO, L. S.; OLIVA, J. T. **Espaço comunicativo e fratura social**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2020.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000:2019.

SHELLEY, M. **Frankenstein ou O Prometeu Moderno**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2017.

SHIMADA, S. **Assassinatos do Zodíaco de Tokyo**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2023.

SILVEIRA, V. C. **Identidades políticas e políticas identitárias na Gália Merovínguia e Hispânia Visigoda**. Tese (doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SÍTIO do Pica-Pau Amarelo. [Brasil]: Geraldo Casé, 1977. Globoplay. **On-line** (30 min [episódio]).

SOUZA, F. **O Barba-Azul**. São Paulo, SP: FTD, 2010.

STEVENSON, R. L. **O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Dois Irmãos, RS: Clube de Literatura Clássica, 2022.

STOKER, B. **Drácula**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2018.

THOUREAU, H. D. **Walden ou A vida nos bosques**. São Paulo, SP: Editora Planeta, 2021.

TUBARÃO. [EUA]: Steven Spielberg, 1975. Telecine. **On-line** (124 min).

TWIN Peaks. [EUA]: David Lynch, Mark Frost, 1990. Amazon Prime Video. **On-line** (45 min [episódio]).

VANDERMEER, J. **Aniquilação**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2014.

WALPOLE, W. **O Castelo de Otranto: uma história gótica**. São Paulo, SP: Nova Alexandria, 2010.

WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray**. Balneário Camboriú, SC: Editora Biblioteca Alta Cultura, 2020.

WILLIAN, W. **Lobisomem sem barba**. São José do Rio Preto, SP: Balão Editorial, 2014.

WILLIAN, W. **O Maestro, o Cuco e a Lenda**. São Paulo, SP: Texugo Editora, 2017.

WILLIAN, W. **Silvestre**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2019.

WOOLF, V. **Orlando: uma biografia**. Rio de Janeiro, RJ: Darkside® Books, 2022.

ANEXO A – TECNEMIAS PRODUTOS DARKSIDE® BOOKS

Objeto	Capa	Colete	Folhas de guarda	Corte	Fitilho	Ícone	Derivado	Paratextos	Língua predominante	Referência de marca	Tipo de adorno
Drácula (2018) - First Edition	Dura	Não	Sim	Tinta vermelha	Vermelho	Darkside	Principal	Sim	PT-BR	∅	Livro
Silvestre (2019)	Dura	Sim	Sim	Sem tinta	Sem fitilho	Graphic Novel	Principal	Sim	PT-BR	Graphic Novel	Livro
Machado, a Cidade e seus Pecados (2022)	Dura	Sim	Sim	Sem tinta	Azul	Machado de Assis	Principal	Sim	PT-BR	∅	Livro
O Exorcista: segredos e devoção (2023)	Dura	Não	Sim	Tinta preta estilizada	Preto	Darkside	Principal	Sim	PT-BR	BFI	Livro
O Grande Deus Pã (2024)	Dura	Não	Sim	Tinta preta	Preto	Darkside	Principal	Sim	PT-BR	∅	Livro

Objeto	Capa	Colete	Folhas de guarda	Corte	Ftílho	Ícone	Derivado	Paratextos	Língua predominante	Referência de marca	Tipo de adorno
Brinde Editorial (2019) - Primeiro	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Derivado	Não	Ø	Ø	Pôster
Brinde Editorial (2022) - Primeiro	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Derivado	Não	Ø	Machado de Assis	Retrato
Brinde Editorial (2022) - Segundo	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Derivado	Não	PT-BR	Machado de Assis	Caveira
Brinde Editorial (2022) - Terceiro	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Derivado	Não	PT-BR	Machado de Assis	Cartão Postal

Objeto	Capa	Colete	Folhas de guarda	Corte	Ftílho	Ícone	Derivado	Paratextos	Língua predominante	Referência de marca	Tipo de adorno
Brinde Paraeditorial (2024)	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Derivado	Sim	PT-BR	Ø	Chifre
Brinde Editorial Promocional - Primeiro	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Principal	Sim	ENG	DarkCards	Cartão
Brinde Editorial Promocional - Segundo	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Darkside	Principal	Sim	ENG	Condensed Brains	Copo

Fonte: Elaboração própria.

ANEXO B – MACABRA™

