

GROTTESCHI E RABESCHI: A HIPOTIPOSE DO HORROR EM GABRIELE D'ANNUNZIO

**GROTTESCHI E RABESCHI: THE HYPOTYPOSIS OF
HORROR IN GABRIELE D'ANNUNZIO**

Julia Lobão¹

¹ Doutoranda e bolsista Capes em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail para contato: julialobao@msn.com

RESUMO: O objetivo do artigo concentra-se em elucidar as hipotiposes do horror presentes no conto “Os crisântemos”, de Gabriele D’Annunzio (1863-1938). A narrativa em questão foi escrita durante a fase jornalística do autor, na coluna *Grotteschi e Rabeschi*, e o termo hipotipose, isto é, uma descrição vívida e pictural, em conformidade com a definição de *horror artístico*, auxilia na investigação do texto dannunziano. A verificação de uma estética do horror nas obras de D’Annunzio escapa das análises literárias convencionais que imortalizariam o autor como um poeta decadentista obcecado pela beleza e pelo prazer, desvinculando-o, terminantemente, de criações que remetessem ao profano, ao horrorífico e ao insólito.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D’Annunzio; Grotteschi e Rabeschi; Hipotipose; Horror.

ABSTRACT: The purpose of this article focuses on elucidating the hypotyposis of horror present in the short story “The chrysanthemums” from Gabriele D’Annunzio (1863-1938). The tale in question was written during the author’s journalistic phase, in the column *Grotteschi e Rabeschi*, and the term hypotyposis, which means a vivid and pictorial description, in accordance with the definition of artistic horror, assist in the investigation of the Dannunzian text. The verification of an aesthetics of horror in D’Annunzio’s works escapes from conventional literary analysis that would immortalize the author as a decadentist poet obsessed with beauty and pleasure, unlinking him, strictly speaking, of his creations that referred to the profane, the horrific and the unusual.

KEYWORDS: Gabriele D’Annunzio; Grotteschi e Rabeschi; Hypotyposis; Horror.

Onde poderei encontrar o antigo horror do homem diante dos aspectos místicos e confusos e ameaçadores e inexplicáveis? Onde poderei tremer diante do prodígio obscuro e sinistro? Não posso viver sobre esta terra escrava, medida, aproveitada centímetro por centímetro. (D'ANNUNZIO, 1962, p. 737)²

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) é, definitivamente, um dos candidatos mais improváveis a serem analisados sob o viés da literatura de horror. Após seu debute na produção romanesca com *O prazer* (1891), o escritor foi alçado ao posto de esteta, dândi, poeta vate, *imaginifico*, defensor do bom gosto de Roma, enfim, um artista em constante busca da *Arte pela Arte*³; claramente muito distante de todas as nuances do insólito. Entretanto, é indiscutível que, desde a publicação de *O castelo de Otranto* (1764), muitos foram os artistas que se aventuraram no gênero gótico como forma de contradição à “cultura oficial” (PUNTER, 1996), regida pelos valores do racionalismo e do iluminismo. A contestar essa lógica da modernidade, autores decadentistas também buscaram representações nos mais diversos âmbitos, inclusive aquelas inspiradas no mal e no horror.

Apesar de países como Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e França contarem com importantes representantes oitocentistas da literatura gótica, costuma-se dizer que a terra natal de nosso escritor, a Itália, não apresenta contribuições significativas para essa tradição literária. Entretanto, D'Annunzio, graças à sua ligação indiscutível com o decadentismo e sua obsessão pelas novas criações do meio artístico e literário, põe em xeque a ideia de que jamais foi seduzido pelas narrativas de mistério. A comprovar esse aspecto, cito dois fatores principais: 1) o alcance da literatura de Edgar Allan Poe (1809 - 1849) que aportava na Itália no século XIX através de traduções francesas muito consumidas nas rodas intelectuais romanas; 2) as crônicas jornalísticas de Ga-

2 Dove potrò io trovare l'antico orrore dell'uomo dinanzi agli aspetti misti e confusi e minacciosi e inesplicabili? dove potrò io tremare dinanzi al prodigio oscuro e sinistro? Non posso più vivere su questa terra schiava, misurata, messa a profitto in ogni palmo.

3 Mote supremo do decadentismo e do esteticismo criado pelo filósofo francês Victor Cousin (1792-1867); o emblema *l'art pour l'art* afilia-se à estética finissecular e imprime-se nos textos e nas obras que atravessam mundo afora.

briele D'Annunzio que, paralelas à produção de contos veristas e naturalistas sobre a sua terra natal, insinuam experimentações nos mais diversos âmbitos temáticos.

Em primeiro lugar, embora pouco mencionada, a influência literária de Poe na poética dannunziana foi tão contundente que, segundo Bacigalupo (1999, p. 64), romances como *O Prazer e O Inocente (1892)* “têm interiores exuberantes e protagonistas semelhantes àqueles de ‘A queda da casa de Usher’”. A respeito da proximidade entre D'Annunzio e Poe, é preciso dizer que nada escapava aos olhos do esteta italiano; obcecado por novidades, a biblioteca do *Vittoriale* – última morada do autor, apelidada por ele mesmo de *Museu-mausoléu* – esteve sempre guarnecida tanto de grandes clássicos quanto com o que havia de mais moderno nas tendências literárias. Praz (2015) cita como fontes dannunzianas a *Divina Comédia* de Dante, a *Eneida de Virgílio*, o *Tratado da Agricultura* de Pietro de' Crescenzi, *Les Contemplations* de Victor Hugo, *Les mots anglais* de Stephane Mallarmé, *L'art poétique* de Paul Claudel, entre outras. Dante, Virgílio e Mallarmé compunham o repertório de D'Annunzio e eram inclusive transpostos em forma de apropriação em diversos romances do poeta; sendo assim, como poderia D'Annunzio ignorar toda a influência da produção gótica que atravessou o século XIX?

Além disso, é pertinente citar o caso das crônicas dannunzianas publicadas em jornais ou em pequenos fascículos por toda a década de 80, anteriores à construção do mito de poeta decadente. Segundo Annamaria Andreoli (2006), o autor batizou essas curtas narrativas com diversos nomes: *Fábulas mundanas*, *Figurinhas Abrucesas*, *Lendas*, *Histórias e Historinhas*⁴. Entretanto, o mais curioso dos nomes atribuídos aos contos de D'Annunzio é, sem dúvida, o intitulado *Grotteschi e Rabeschi* (Grotescos e Arabescos), diante do qual se torna impossível não associá-lo à coletânea de Edgar Allan Poe publicada 40 anos antes: *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

Essa brevíssima tentativa de apropriação da temática gótica ocorreu no período de 18 de outubro a 1º de novembro de 1887, quando Gabriele D'Annunzio, sob o pseudônimo de *Duca Minimo* (Duque Mínimo) – seu favorito, com o qual, no ano de 1896, chegou a assinar 52 colunas jornalísticas –, realizou uma das suas incontáveis experimentações:

4 “Favole mondane, figurine abruzzesi, legende, storie e storielle.”

De 1º de dezembro de 1884 ao final de agosto de 1888, D'Annunzio foi redator fixo ou – como se diz – ordinário da *Tribuna*, pela *Crônica mundana*; e cumpriu o seu ofício com admirável assiduidade. Quase todos os dias a *Tribuna* ostentava um escrito seu assinado por um dos tantos pseudônimos facilmente reconhecíveis. Na coluna *Jornal Romano* ocorreu bem cedo *A vida a Roma*; depois *A vida em todos os lugares*; depois *Fábulas mundanas*; depois *Crônica bizantina*; depois *Grotescos e arabescos*; e outras e outras colunas que D'Annunzio criava e variava segundo o assunto, intercalava, abandonava e retomava, de vez em quando, com a sua vívida e irrequieta fantasia. (CASTELLI, 1913, p. 42-43)⁵

Nos quatro anos de produção jornalística na *Tribuna*, Gabriele D'Annunzio, sob os mais diversos pseudônimos, escreveu mais de 200 artigos, os quais tratavam de assuntos tão variados que seria impossível organizá-los por conteúdos. Sempre com Castelli, o autor afirma que os assuntos das crônicas versavam por temas que abrangiam:

Os casacos de pele das senhoras, as estreias, o carnaval, os casamentos, os quadros, as esculturas, as conferências, os salões de esgrima, as caças, a música, os livros, as revistas, a crônica eclesiástica, as primeiras representações teatrais, a inauguração dos estudos de universidades, as comemorações fúnebres, os costumes de Roma, a reabertura da câmara, as exposições, tudo podia entrar na competência daquele genial jornalista que colocava em suas obras um grande fervor e uma insuperável nobreza de entendimento. (CASTELLI, 1913, p. 43)⁶

5 Dal 1º dicembre 1884 alla fine di agosto 1888 il d' Annunzio fu redattore fisso o — come si dice — ordinario della *Tribuna*, per la cronaca mundana; ed adempi al suo ufficio con ammirevole assiduità. Quasi ogni giorno la *Tribuna* recava un suo scritto con- trassegnato da uno dei tanti pseudonimi facilmente riconoscibili. Alla rubrica *Giornale romane* successe ben presto *La vita a Roma*; poi *La vita ovunque*; poi *Favole mondane*; poi *Cronaca bizantina*; poi *Cronaca mundana*; poi *Grotteschi e rabeschi*; ed altre ed altre rubriche che il d'Annunzio creava e variava a seconda dell'argomento, intercalava, abbandonava e riprendeva, volta a volta, con la sua vivida e irrequieta fantasia.

6 Di che cosa egli non scrisse in quei quattro anni ? Ho rintracciato, di quel periodo, più di duecentosettanta articoli suoi sulla *Tribuna*, nei quali si trattano svariatissimi argomenti : le pellicce delle

O que essa infinita variedade temática das produções jornalísticas de D'Annunzio indica é a sua vocação para o ecletismo, tanto em gêneros literários quanto em argumentos. Por exemplo, o autor se permitiu assumir o pseudônimo de *Lila Biscuit* – utilizado no ano de 1886 – para tratar das modas e do uso de pelicas por senhoras; o pseudônimo de *Filippo La Selvi* foi amplamente utilizado para repassar informações sobre a sua terra natal, Pescara – uma comuna dos Abruzos –, fornecidas em correspondências por terceiros para a comunidade italiana através de suas crônicas. Sendo assim, impossível não acrescentar a essa variedade os laboratórios de escrita de D'Annunzio que evidenciam o horror enquanto experiência estética.

Na coletânea *Grottescos e arabescos*, o maior impasse para analisar os contos e sua respectiva apropriação de características da literatura gótica é de ordem material. Embora a obra tenha sido publicada em formato de livro pela primeira vez em 1923, o acesso a ela é extremamente difícil, já que sua última edição, datada de 1932, conta com poucos exemplares, disponíveis somente na Itália. O mesmo ocorre na procura por exemplares digitalizados, tendo em vista que a produção jornalística de D'Annunzio é, muitas vezes, subordinada aos romances do autor publicados no último decênio do século XIX em diante. Com isso, várias crônicas jornalísticas dannunzianas foram reduzidas pela crítica literária a paratextos que auxiliam na leitura de suas obras-primas, fornecendo explicações ou contextualizações deste ou daquele romance, sem que sejam analisadas isoladamente.

Entretanto, mesmo que de forma fragmentada, é possível encontrar os contos de *Grotteschi e Rabeschi* em periódicos esparsos que estão disponíveis online. Segundo o índice da primeira edição de 1923, os contos são organizados e ordenados de acordo com a data em que foram originalmente publicados, no jornal *La Tribuna*:

signore, le strenne, il carnevale, i matrimoni (notevolissimo per acutezza di osservazione psicologica, per brio e colorito il resoconto delle nozze Scarfoglio-Serao), i quadri, le sculture, le conferenze, le accademie di scherma, le cacce, le corse, la musica, i libri, le riviste, la cronaca ecclesiastica, le prime rappresentazioni teatrali, l'inaugurazione degli studi all'università (memorabile la relazione del discorso inaugurale di Iacopo Moleschott), le commemorazioni funebri, i costumi di Roma, la riapertura della Camera, le esposizioni, tutto poteva rientrare nelle competenze di quel geniale giornalista che metteva nell'opera sua un grande fervore ed un'insuperabile nobiltà d'intendimenti.

| GROTTESCHI E RABESCHI - PUBLICAÇÃO EM LA TRIBUNA | |
|--|------------------------|
| OBRA | DATA DE PUBLICAÇÃO |
| <i>Il Cimelio nascosto</i> | 18 de outubro de 1887 |
| <i>Crimina amoris</i> | 19 de outubro de 1887 |
| <i>I crisantemi</i> | 21 de outubro de 1887 |
| <i>La Profezia</i> | 22 de outubro de 1887 |
| <i>La svestizione</i> | 22 de outubro de 1887 |
| <i>Il primo fuoco</i> | 22 de outubro de 1887 |
| <i>Il bacio e la piaga</i> | 23 de outubro de 1887 |
| <i>Effetto a distanza</i> | 25 de outubro de 1887 |
| <i>Il viaggio nuziale</i> | 25 de outubro de 1887 |
| <i>Come la marchesa di Pietracarmela donò le sue belle mani alla principessa di Scúrcula</i> | 27 de outubro de 1887 |
| <i>Sancta Kabbala</i> | 29 de novembro de 1887 |
| <i>Spigolature</i> | 1 de novembro de 1887 |
| <i>I re cacciatori</i> | Não encontrado |

Dos contos acima listados, e embora o título da publicação nos induza a esse erro, nem todos possuem uma ambientação gótica ou temáticas que os aproximem a esse gênero literário. Segundo Castelli (1913), isso se explicaria pelo fato de que o autor possuía uma necessidade de manter-se em produção contínua e constantemente atualizado acerca da sociedade romana, e, como resultado disso, alguns projetos eram abandonados em prol de um assunto ou tema mais urgente. Diante da rapidez e fluidez dos meios de comunicação jornalísticos, muitas vezes a necessidade de pronunciar-se sobre determinado argumento era preponderante a qualquer sequência de escritos; mesmo nas vezes em que o autor optou por concentrar-se em gêneros temáticos como o *verismo*, a urgência de comentar sobre um casamento ou escândalo ocorrido na casa de um marquês fazia com que todas as suas demais produções fossem temporariamente esquecidas. Essa seria uma possível explicação para que entendêssemos o porquê de contos presentes na antologia *Grottescos e Arabescos* como *Il cimelio nascosto* (O tesouro escondido), *I crisantemi* (Os crisântemos) e *Sancta kabbala* (Santa Cabala) – de ambientação sombria e com paisagens literárias que remetem à construção de um *locus horrendus* – serem intercalados com textos que

mais se aproximam de manuais de boas maneiras, como é o caso de *Crimina amoris*, que se apresenta como uma espécie de *cartilha da mulher ideal*:

Ai de mim! O ideal, para todos os homens de nobre intelecto, é a segurança e a indulgência no amor; é a amiga jovem que tem a mão doce e leal; é aquela que te oferece o prazer quando lê nos seus olhos o desejo; é aquela que te entende quando você está taciturno; é aquela que te sustenta e te conforta e te perdoa. Sobre todas as coisas, ela perdoa. Perdoa a negligência, a indiferença, a dureza e também a infidelidade. Nem mesmo o seu perdão lhe pesa, pois se expande no seu ânimo como uma divina essência de aroma e lhe torna melhor. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 364-365)⁷

Sabendo que nem todos os contos presentes em *Grotescos e arabescos* são necessariamente de inspiração gótica e, na impossibilidade espacial de analisar todos aqueles que o são, atenho-me somente à leitura de “Os crisântemos”, que apresenta a história de um passeio de um homem convalescente por um jardim escondido em sua propriedade. O jardim é pintado vividamente por D'Annunzio como um espaço de melancolia e solidão:

As flores do outono têm uma graça e uma delicadeza singulares e junto a não sei qual fascínio melancólico pelo qual se sentem presos até mesmo os espíritos menos sentimentais. Portam, além disso, na cor delas e na qualidade das suas folhas uma aparência de vitalidade que eu diria quase humana, mas de vitalidade sofredora; e por isso atraem mais que as ricas e voluptuosas florações do verão e despertam, em quem as contempla, uma espécie de piedade e ternura: a misericórdia pelos seres frágeis, solitários e enfermos. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 365)⁸

7 Ahimè! L'Ideale, per tutti li uomini di nobile intelletto, è la sicurtà e l'indulgenza nell'amore; è l'amica giovine che ha la mano dolce e leale; è quella che t'offre il piacere quando legge ne' tuoi occhi il desiderio; è quella che t'intende quando tu sei taciturno; è quella che ti sostiene e ti conforta e ti perdona. Sopra ogni altra cosa, ella perdona. Perdona l'incuria, l'indifferenza, la durezza, anche l'infedeltà. Né il suo perdono ti pesa, che ti si spande nell'animo come una divina essenza d'aroma e ti rende migliore.

8 I fiori d'autunno hanno una grazia e una delicatezza singolari, e insieme non so qual fascino

A respeito da pintura vívida que D'Annunzio utiliza para a descrição do seu jardim melancólico, o conceito de *hipotipose* auxilia no entendimento de certas paisagens, descritas com tanta precisão e detalhamento que fazem com que essas imagens mentais praticamente nos saltem aos olhos. A hipotipose, uma descrição que acaba por evocar uma imagem, auxilia na constante tentativa dannunziana de *manifestação do sensível*; a obsessão do autor pela palavra certa faz com que, muito antes de consagrar-se como poeta decadentista, D'Annunzio já impactasse os leitores com as suas representações *do real*. Em suas narrativas, todas as coisas descritas parecem destacar-se do texto tal a sua vividez e, tendo em vista o cuidado do autor – outrora batizado como *Benvenuto Cellini da palavra*⁹ – atribuído à forma de seus escritos, não é difícil extrair exemplos que ilustrem de que maneira se manifestam as cenas – ou quadros – de horror em suas obras.

No que diz respeito à hipotipose, esta é, para Louvel (2016), uma das categorias que compõem as *nuanças do pictural*. Segundo a autora, essas nuanças podem ou não estabelecer uma relação direta com uma pintura, utilizar-se do léxico pictural – luz, cor, fundo e sombra, por exemplo – ou até mesmo possuir a vividez de um quadro. Louvel divide os graus picturais em sete; *efeito quadro*; *vista pitoresca*; *hipotipose*; *quadros vivos*; *arranjo estético*; *descrição pictural* e *écfrase*, sendo a hipotipose um meio termo entre o efeito quadro, uma leve sugestão de picturalidade durante a descrição de uma paisagem, e a écfrase, o grau máximo de exposição pictural que culmina na descrição de uma obra de arte específica. A hipotipose é, além disso: “um exemplo de narração descritiva, um lugar de forte concentração das figuras. Ela efetua a conversibilidade do dizer em ver” (LOUVEL, 2012, p. 54)

Fontanier afirma: “A hipotipose pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão

malinconico da cui si sentono presi anche li spiriti meno sentimentali. Portano, inoltre, nel loro colore e nella qualità delle loro foglie un'apparenza di vitalità quasi direi umana, ma di vitalità sofferente; e per questo attraggono più che le ricche e voluttuose fioriture d'estate e risvegliano in chi li contempla una specie di pietà e di tenerezza: la misericordia per li esseri fragili, solitarii ed infermi.

9 Disponível em: SIGHELE, Scipio. Le opere di Gabriele D'Annunzio davanti ala psichiatria. In: *La letteratura tragica*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1906, p. 14-94. (p. 47)

enérgica, que ela as coloca de alguma maneira sob os olhos, e faz de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (FONTANIER, 1821, p. 390)¹⁰. O autor cita então a finalidade primeira da hipotipose, este *subiectio sub óculos* que traz à tona toda a descrição e torna-a a mais vívida possível. Fontanier ainda classifica a hipotipose como a harmonia entre as *figuras de imitação* e a personificação das figuras da imaginação; ainda lembra que, quanto à sua etimologia, o termo se origina do grego e se aproxima da acepção de *modelo original, quadro* e dos verbos *desenhar* e *pintar*.

O truísmo que define a hipotipose como aquilo que se põe diante dos olhos torna a estratégia retórica ainda mais conectada com o seu significado original¹¹: “quando nas descrições se pintam os fatos de que se fala como se o que se diz estivesse realmente diante dos olhos, mostra-se, por assim dizer, isto que se costuma narrar, de todo modo, dá-se o original em vez da cópia, os objetos em lugar dos quadros” (DUMARSAIS, 1988, p. 133-134)¹². Como dito, as *nuanças do pictural* de Louvel podem remeter à ideia de uma representação pictural graças à vivacidade do quadro verbal, isto é, da descrição. A confirmar esse fato, Reichman assevera que certas obras literárias:

[...] não fazem referência a nem verbalizam quadros existentes ou fictícios, mas permanecem emoldurados na mente do leitor ou espectador. Isso ocorre devido à carga energético-emocional que acompanha elementos da linguagem visual, sem qualquer relação a quadros existentes. (REICHMANN, 2013, p. 209)

10 L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.

11 A hipotipose provem do grego hypotyposis e significa “representação”, consistindo na ação de descrever uma cena ou circunstância utilizando cores intensas de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente (HIPOTIPOSE, 2009)

12 Dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu’on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour les tableaux.

Até aqui, demonstrei como o poliedrismo de D'Annunzio revelou-o como um escritor capaz de versar sobre os mais diversos argumentos, inclusive aqueles que tangenciam a literatura gótica. Entretanto, de forma alguma pretendo defender a ideia de que o autor tencionou associar-se oficialmente ao gênero gótico. Pretendo, na verdade, retratar como os escritos jornalísticos que escapam do circuito oficial de estudos acerca do autor tangenciam a temática gótica ao retratar o horror como experiência estética. Além disso, o autor, ao buscar uma descrição vívida, isto é, uma hipotipose, de um jardim assombrado apropriou-se invariavelmente do campo semântico atinente a esse gênero literário. Essa experiência estética pode ser comentada a partir do conceito de fantástico de Todorov:

(...) um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30)

Partindo da ideia de fantástico como um evento que pode se manifestar seja como ilusão, seja como acontecimento pertencente a uma realidade desconhecida, é possível compreender o fenômeno do horror na literatura. H. P. Lovecraft (1890 – 1937), um artista duplo, responsável seja por produzir as mais refinadas sensações de horror na literatura moderna, seja por teorizá-las e estudá-las enquanto efeito estético, assevera que o horror é um gênero literário *sobrevivente* que resiste a tudo graças à sensação do medo, que é descrito desde tempos imemoriais:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apega a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama

uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar. Mas em que pese toda a oposição, o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida. (LOVECRAFT, 1987, p. 10)

As narrações fantásticas de horror como forma literária sugerem uma escolha estética que remete à definição de *horror artístico* de Noël Carroll: “um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1999, P. 27). Embora em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* o autor detenha-se minuciosamente no horror presente no cinema, Carroll admite que essa estética surge muito antes da invenção do cinematógrafo:

Por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de Frankenstein - ponha ou tire 15 anos - e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX. Além disso, esse gênero é reconhecido no linguajar comum, e minha teoria sobre ele deve em última instância ser avaliada em razão da maneira como segue a pista do uso ordinário. (CARROLL, 1999, p. 28)

A literatura gótica e a literatura de horror foram, por muitos anos, associadas a folhetins de baixo custo graças às publicações de revistas *pulp* que versavam sobre os mais variados temas, escandalizando e enojando o público leitor. Dito isso, pretendo abordar o horror enquanto categoria artística, pois, segundo Carroll, essa categorização deriva do próprio afeto que é despertado no leitor: “o gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (CARROLL, 1999, p. 30). Acrescento a isso o que Lovecraft denominou *a emoção mais forte e mais antiga do homem*, isto é, descrições

que se liguem a produção de sensações de medo – físico ou psicológico; real ou imaginário – e angústia.

Dito isso, a hipotipose do horror poderia lançar mão de diversas imagens mentais para se desenvolver; acrescentando ao campo semântico proposto por França e Sena (2015, p. 30), que associa o texto gótico às noções de morte, morbidade, degeneração física e mental, tal qual vemos no jardim de crisântemos frágil e enfermeiro de D’Annunzio. Ao tratar especificamente de hipotiposes do horror e não de hipotiposes do texto gótico, entendo que este conecta-se à experiência estética do sujeito moderno, tendo em vista as mudanças radicais ocorridas seja no terreno da filosofia e das ciências, seja na própria estrutura social na virada do século. O intelectual oitocentista é, acima de tudo, um entediado que já esgotou todas as formas de busca pelo prazer obtidas através dos sentidos e da arte. É, portanto, necessário buscar, para além dos recursos palpáveis, aquilo que a imaginação proporciona através de uma reserva inesgotável de símbolos. Segundo Eco: “Se tudo permite uma revelação simbólica, ela também deverá ser buscada nos abismos do mal e do horror” (ECO, 2007, p. 350)¹³

No conto “Os crisântemos”, a tentativa de uma escritura gótica não se firma somente na reprodução de temas em voga para os poetas finiseculares malditos e decadentes; a referência clara a Percy Shelley (1792-1822), logo no início da narrativa, elucida não apenas um grande conhecimento das tendências literárias inglesas por parte de Gabriele D’Annunzio, como corrobora a atmosfera sombria e nos mostra que a construção de todo esse jardim horrendo não é feita por mero acaso:

Aqui e ali começavam a aparecer algumas flores altas em seus caules. Os arbustos e os louros faziam sombra. E a luz naquele lugar era tão estranha e, eu diria, tão sobrenatural, que eu lembrei o verso de Percy Shelley: – Um paraíso de densas sombras, iluminado pelo olhar das flores... (D’ANNUNZIO, 1913, p. 366-367)¹⁴

13 Se tutto permette una rivelazione simbolica, essa dovrà essere cercata anche negli abissi del male e dell’orrore.

14 Qua e là cominciava ad apparire qualche fiore alto su lo stelo. I bucci e i lauri facevano ombra. E la luce in quel luogo era così strana e direi quasi così soprannaturale, ch’io ripensai il verso di Percy Shelley: — Un paradiso di folte ombre, rischiarato dalli sguardi dei fiori...

Shelley e sua companheira Mary Shelley (1797 – 1951) foram responsáveis por grandes contribuições à literatura gótica; o *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, causou repercussões à época graças ao ineditismo do tema e é até hoje fruto de estudos, adaptações e inúmeras homenagens, seja em filmes, livros ou outras narrativas midiáticas. É relevante ressaltar que, em D’Annunzio, as menções a Percy Shelley são constantes e inúmeras, inclusive em suas obras mais prestigiadas; em *O prazer*, seu romance de debute e motivo pelo qual o autor foi alçado ao posto de maior escritor italiano do século XIX, D’Annunzio dedica algumas páginas para a descrição da visita ao túmulo de Percy Shelley, cuja ambientação é digna de atenção:

O cemitério era solitário. Alguns jardineiros aguavam as plantas ao longo da muralha, fazendo oscilar o regador com um movimento contínuo e igual, em silêncio. Os ciprestes fúnebres se levantam retos e imóveis no ar: somente os seus cimos, feitos de ouro pelo sol, tinham um ligeiro tremor. Entre as hastes rígidas e esverdeadas, como de pedra tiburtina, surgiam as tumbas brancas, as lápides quadradas, as colunas despedaçadas, as urnas, os arcos. Pela sombria massa dos ciprestes descia uma sombra misteriosa e uma paz religiosa e quase uma doçura humana, como pela dura pedra desce uma água límpida e benéfica. Aquela regularidade constante das formas arbóreas e aquela candura modesta do mármore sepulcral davam à alma um sentido de repouso grave e suave. Mas, no meio dos troncos, alinhados como os canos sonoros de um órgão e em meio às lápides, os oleandros ondejavam com graça, todos avermelhados de goivos floridos; as roseiras se desfolhavam a cada respiração do vento, espalhando pela relva a sua neve odorante; os eucaliptos inclinavam as pálidas cabeleiras que ora sim, ora não, pareciam prateadas; os salgueiros derramavam pelas cruces e pelas coras o seu choro suave; os cactos aqui e ali mostravam os cachos brancos similares a enxames dormentes de borboletas ou a manípulos de raras plumas. E o silêncio era interrompido de quando em quando pelo grito de qualquer pássaro disperso. (D’ANNUNZIO, 2014, pp. 454-455)¹⁵

15 Il cimitero era solitario. Alcuni giardinieri davano acqua alle piante, lungo la muraglia, facendo oscillare l’inaffiatoio con un movimento continuo ed eguale, in silenzio. I cipressi funebri s’inalzavano diritti ed immobili nell’aria: soltanto le loro cime, fatte d’oro dal sole, avevano un leggero tremore. Tra i fusti rigidi e verdastrì, come di pietra tiburtina, sorgevano le tombe bianche, le lapidi quadrate,

O *last scape*, isto é, a paisagem cemiterial que é tão presente no campo semântico do texto gótico, em D'Annunzio se apresenta mesclado com a natureza, indicando uma paisagem que é somente parcialmente morta. Ciprestes fúnebres; rosas desfolhadas e eucaliptos pálidos formam alegorias que dizem respeito à noção de finitude e decadência, mas indicam também um profundo sentimento de solidão. Além disso, a posição da fauna cemiterial, em contraste com elementos materiais como sepulcros, mármores e lápides, nos dá muitas vezes a ideia exata dos objetos – como em um quadro. Auxiliam na visualidade os jogos de luzes, as flores, e até mesmo as texturas de certas superfícies com as quais seria possível uma visualidade bastante límpida.

Em “Os crisântemos”, essas sensações são novamente reproduzidas, com o diferencial de que o sujeito observador, diante da presença da natureza, não se sente solitário, mas sim acompanhado por uma força misteriosa, um elemento material que amplia a atmosfera de horror: “Um roseiral se havia multiplicado fora de medida e obstruía um caminho; e entre os emaranhados de ramos espinhosos se entrevia um busto todo revestido de verde pelos musgos e pelos líquens. Subitamente me ocupou o espírito uma inquietude misteriosa” (D’ANNUNZIO, 1913, p. 366).¹⁶

Novamente, os elementos picturais como cores, texturas e enquadramentos estão presentes para a materialização da hipotipose; no entanto, diferente do *last scape* do Cemitério Inglês onde repousa Percy Shelley, aqui encontramos certos elemen-

le colonne spezzate, le urne, le arche. Dalla cupa mole dei cipressi scendevano un’ombra misteriosa e una pace religiosa e quasi una dolcezza umana, come dal duro sasso scende un’acqua limpida e benefica. Quella regolarità costante delle forme arboree e quel candor modesto del marmo sepolcrale davano all’anima un senso di riposo grave e soave. Ma in mezzo ai tronchi allineati come le canne sonore d’un organo e in mezzo alle lapidi, gli oleandri ondeggiavano con grazia, tutti inermigliati di fresche ciocche fiorite; i rosai si sfogliavano ad ogni fiato di vento, spargendo su l’erba la loro neve odorante; gli eucalipti inchinavano le pallide capellature che or sì or no parevano argentee; i salici versavano su le croci e su le corone il loro pianto molle; i cacti qua e là mostravano i magnifici grappoli bianchi simili a sciami dormienti di farfalle o a manipoli di rare piume. E il silenzio era interrotto a quando a quando dal grido di qualche uccello disperso.

16 Un roseto erasi moltiplicato fuor di misura e chiudeva un sentiero; e tra gl’intrecci dei rami spinosi s’intravedeva un’erma tutta quanta vestita di verde dai muschi e dai licheni. Subitamente mi occupò l’animo un’inquietudine misteriosa.

tos que denotam um sentimento insólito e desconhecido. *A inquietude misteriosa*, que no início do conto é gerada pelo busto de pedra coberto por musgo, estático e envolto pelos espinhos de um roseiral, ao final, parece culminar em uma experiência verdadeiramente assustadora – o medo do desconhecido transmuta-se em uma ameaça de fato. Quando, ao fim do passeio, o homem decide escapar dos jardins, ele visualiza novamente a estátua que, desta vez, parece ganhar vida para acompanhá-lo: “como voltei meus olhos, vi o mudo busto verde endireitar-se entre os espinhos e tive quase medo, pois me parecia que ele ganhava vida e me dardejava com olhos hostis”. (D’ANNUNZIO, 1913, p. 367-368)¹⁷

Na Idade Moderna, a idealização dos jardins em espaços construídos baseia-se na intenção de oferecer pequenos recortes de espaços naturais com plantas e flores artificialmente dispostas para que o homem moderno não se distanciasse completamente da natureza; além disso, diante da iminente urbanização, pequenos espaços preservados foram bastante valorizados pelo homem – espaços de fuga e de relaxamento. O *locus amoenus* é um *topus* literário bastante recorrente, que aproxima o homem à sua mais primitiva experiência e, com isso, desenvolve nele uma sensação de calma contemplativa e de refúgio. Por sua vez, o *locus horrendus*, seu oposto, promove o que Aguiar e Silva (2009) denomina como *enredamento no abismo*:

Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.742)

Em D’Annunzio o *locus horrendus*, ao contrário da sua acepção tradicional, parece querer subverter a ideia primitiva de contato com a natureza do *locus amoenus*.

17 Come volsi li occhi, vidi la muta erma verde drizzarsi tra le spine e n’ebbi quasi paura, poiché mi parve che si mettesse a vivere e mi saettasse con occhi ostili.

Não por acaso o protagonista convalescente busca a paz em um jardim e encontra justamente o contrário: bustos que se mexem e o dardejam com olhares severos; flores que exalam substâncias tóxicas e que, assim como o busto coberto de musgo, encaram o forasteiro:

Aquelas flores, de fato, me olhavam. Quanto mais eu avançava, mais numerosas se tornavam. Algumas grandes flores rubras se abriam em forma de taça, surgiam da terra sobre longos tubos, sem folhagens. Certas bolsas, róseas como a pele humana, inchavam sobre os caules contorcidos. Certas bocas, tingidas de um sombrio escarlate, emitiam estames similares a pequenas línguas amareladas. As pétalas tinham quase a viscosidade dos fungos; os involúcros de cavidades esparsas pareciam favos de cera. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 367)¹⁸

Cores como rubras, róseas, escarlate e amareladas dão um tom de enfermidade à paisagem natural; a comparação dessa fauna com elementos atípicos como a pele e línguas humanas também corroboram a visualidade de uma cena verdadeiramente desagradável; por fim, a comparação com fungos implica a desconstrução da graciosidade das flores e transforma o cenário em uma hipotipose realmente macabra:

Algumas das plantas das quais brotavam tais flores eram compostas de grossas folhas carnudas, de uma cor escura que pendia para o violeta, polvilhadas de penugens como se fosse bolor; ou até pariam ramificações anãs, nuas, similares a répteis mortos e a lagartas enormes; e se dividiam em lâminas planas de uma cor verde pálida, estriadas de branco e manchadas como o dorso das rãs ou das salamandras aquáticas. Os cipós do reino pareciam teias de aranhas peludas ou maços de plumas acinzentadas. Os crisântemos eram abundantes; amarelos, mas tão suavemente que pareciam brancos e com a extremidade das pétalas suavemente tingida de

18 *Quei fiori, in fatti, mi guardavano. Come più io avanzava, più diventavan numerosi. Certi grandi fiori paonazzi si aprivano in forma di coppa, sorgevano da terra su lunghi tubi, senza fogliame. Certe borse, rosee come la pelle umana, si gonfiavano su i gambi contorti. Certe bocche, tinte di scarlatto cupo, emettevano stami simili a piccole lingue giallicce. I petali avevano quasi il viscidume dei funghi; gl'involucro sparsi di cavità parevano favi di cera.*

violeta; e lembravam a palidez da carne de uma bebê congelada. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 367)¹⁹

As metáforas que comparam a suavidade das flores a animais geralmente considerados feios e repugnantes constituem toda uma estética do horror que culmina na comparação da textura da pétala de um crisântemo à palidez da carne de uma criança congelada. Entretanto, o paroxismo do horror vem logo a seguir, quando o protagonista, a despeito de todos esses elementos perturbadores que ligam a descrição desse quadro vívido de cores, texturas e comparações que remetem a sensações de aterramento, resolve colher algumas flores do jardim horrendo:

Mesmo assim, eu me inclinei para colher os crisântemos. Como os caules eram resistentes, eu os arranquei com a unha. Depois de alguns minutos, estava com a ponta dos dedos congelada. E de repente fui tomado de horror; sentia pouco a pouco as forças diminuírem e o frio chegar até o precórdio. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 368)²⁰

Não bastasse a composição do quadro verbal que convoca os mais viscerais sentimentos acerca da repulsa e do medo do desconhecido, o convalescente, ao tentar fugir do horto escondido, experimenta uma espécie de perseguição das flores, cujos caules, espinhos e folhagens parecem prender-se propositadamente às suas vestimentas para impedirem-lhe de sair do jardim. Para Stephen King (2013, p. 23) o horror apresenta três níveis emocionais diversos: 1) O terror baseia-se na junção de medo e imaginação; 2) O horror é o resultado da união entre medo e retrato gráfico;

19 Alcune delle piante da cui sgorgavano tali fiori erano composte di grosse foglie carnose, d'un color bruno pendente nel violetto, consparse di pelurie come di una muffa; e pure partorivano ramificazioni nane, ignude, simili a rettili morti e a bruchi enormi; e si dividevano in lame piatte di un color verde pallido, rigate di bianco e maculate come il dorso delle rane o delle salamandre d'acqua. Le vitalbe sembravano viluppi di ragni pelosi o mazzi di piume grigiastre. I crisantemi erano in copia grande; gialli, ma così lievemente che apparivano bianchi, e con l'estremità dei petali a pena a pena soffusa di viola; e rammentavano il pallore della carne d'una bimba assiderata.

20 Io mi chinai nondimeno a cogliere i crisantemi. Come li steli erano tenaci, io li recidiva con l'unghia. Dopo qualche minuto, avevo la punta delle dita agghiacciata. E d'un tratto mi prese uno sbigottimento; poiché io sentiva a poco a poco le forze diminuire e il freddo giungermi ai precordii.

3) Por fim, a repulsa reúne a sensação de medo com a representação grosseira de um retrato gráfico. A definição de horror para King não poderia ser mais adequada para considerarmos a possibilidade investigativa das hipotiposes do horror, posto que o retrato gráfico é, em certa medida, uma alusão à linguagem pictural.

Ao final do conto, vemos que a sensação de atordoamento do protagonista só cessa quando ele finalmente alcança os limites daquele *locus horrendus* e depara-se com alguns vizinhos das habitações próximas que caminhavam por aquelas cercanias – dissipando a sensação de horror e temor das flores quase humanas graças ao conforto da presença familiar de seus vizinhos. O convalescente retorna à sua propriedade e esquece-se do fato; entretanto, algumas semanas depois, é convidado por uma amiga para um almoço, e qual não é a sua surpresa quando, ao chegar à casa ricamente paramentada de sua anfitriã, depara-se com uma dupla de crisântemos? Justamente aqueles que faziam-no lembrar de um bebê congelado – em um jarro ricamente adornado: “Eu, por todo o tempo em que durou cortês almoço, não pude desgrudar os olhos do jarro de prata. E me voltava à memória o horto abandonado” (D’ANNUNZIO, 1913, p. 368).²¹

A observação do jarro de prata cujas flores despertam na memória do convalescente os traumas vivenciados naquela tarde no jardim escondido parece retomar a premissa lovecraftiana de *emoção mais forte e mais antiga do homem*. Entretanto, um sentimento como o medo não daria conta de exprimir as memórias do horto assombrado, já que, segundo Silva (2012), o horror: “trataria do medo em seu estado mais psicológico; o horror secreto do ser humano, o medo de olhar em baixo da cama, ou na fresta do guarda-roupa, ou, ainda, o medo de um estranho ou de um assassino serial, por exemplo”. (SILVA, 2012, p. 241). Gabriele D’Annunzio foi obcecado por todo e qualquer tema que lhe surgisse à frente; tanto é verdade que, em seus fragmentos jornalísticos, pode-se observar que nenhum assunto era de somenos importância para o autor: nenhuma palavra era excessivamente vulgar que não pudesse ser enfeitada por uma camada de estetização. Essa premissa ameniza o trabalho de comprovar

21 Io, in tutto il tempo che durò il pranzo cortese, non potei distaccare li occhi dalla coppa d’argento. E mi ritornava nella memoria l’orto abbandonato.

que até mesmo D'Annunzio aventurou-se no gênero de horror, comprovando um compromisso, mesmo que vacilante, com a tradição da literatura de horror na Itália.

Por fim, assevero que a trajetória de D'Annunzio, através das manifestações estéticas de horror, são tímidas, mas consistentes. Não obstante a presença de um laboratório de escrita que aqui tencionei evidenciar, afirmo seguramente que a representação horrorífica do medo e do repugnante não se restringem a uma fase guiada pelos modismos tardo-oitocentistas. O horror de D'Annunzio está nos detalhes, nos contrastes da beleza e da sensualidade que podem eventualmente ser intercalados pelos horrores da escatologia e da bruxaria de *San Pantaleone* (1886); pela visita à tumba de Shelley, como se pode conferir em *O prazer* (1889); pelo horror do infanticídio em *Giovanni Episcopo* (1891) e *O Inocente* (1892); pela ideação suicida e obsessão pela representação mortuária d'*O triunfo da morte*; pelas reminiscências do terror da Guerra e da aproximação da morte em *Noturno* (1916). Como em todas as outras *manifestações do sensível* das quais lançou mão, Gabriele D'Annunzio soube, a seu modo, experimentar e extrair o máximo de proveito de seus estudos e referências acerca dos *abismos do horror* para que pudesse adornar, quando necessário, suas cenas com o que havia de mais refinado e requintado acerca dos estudos do insólito.

REFERÊNCIAS

- ANDREOLI, Annamaria. *Introduzione*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. X - XLVI.
- BACIGALUPO, M. *Poe in Italy*. In: VINES, L. D. *Poe Abroad*. Iowa: University of Iowa Press, 1999, p. 62-74.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papyrus editora, 1999.
- CASTELLI, Alighiero. *Pagine disperse di Gabriele D'Annunzio: Cronache Mondane, Letteratura e Arte*. Roma: Editore Bernardo Lux, 1913.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Piacere*. Milano: Rizzoli, 2014.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Novelas da Pescara*. Trad. de Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & vertecchia editores, 2007.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro Secreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di balene*. Vol. II. 3 ed. Milano: Mondadori, 1962, p. 641- 926.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Grotteschi e Rabeschi*. In.: CASTELLI, A. *Pagine disperse di Gabriele D'Annunzio: Cronache Mondane, Letteratura e Arte*. Roma: Editore Bernardo Lux, 1913.
- DUMARSAIS, César. *Des tropes ou des Différents Sens*. Paris: Flammarion, 1988.
- FRANÇA, Julio; SENA, Marina. "O gótico-naturalismo em Rodolfo Teófilo". In: *Soletras: Revista do departamento de Letras da FFP/UERJ*, n. 30, 2015, p. 23-38.
- FREUD, Sigmund. "O homem dos lobos" e outros textos: Obras completas volume 14. Trad.: Paulo César de Souza. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2010.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1993.
- HIPOTIPOSE, in: *E-dicionário de termos literários*. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipotipose/>. Acesso em: 03/01/2021

- HOFFMAN, E.T.A. *O homem de areia*. Trad. de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.
- KING, Stephen. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Editora Suma, 2013.
- LOUVEL, Liliane. *Nuanças do pictural*. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.
- LOUVEL, Liliane. *A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. P. 191 – 220.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Editora Exilado dos livros, 1987.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1996.
- PRAZ, Mario. *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*. 3 ed. Milano: BUR Alta Fedeltà, 2015.
- REICHMANN, Brunilda. *Manifestações verbais do pictural*. Scripta Uniandrade, Curitiba, v. 11, n. 1 (2013), p. 201-216. Data de edição: 21 jun. 2013.
- SILVA, Rhuan Felipe Scormação. "O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade". In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.