



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 1 | JAN-ABR 2024

O GÓTICO E O FANTÁSTICO NO CONTO “SEM OLHOS”, DE MACHADO DE ASSIS



THE GOTHIC AND THE FANTASTIC IN THE SHORT STORY “SEM OLHOS”, BY MACHADO DE ASSIS

Raíssa MORAES

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Roberto Rossi MENEGOTTO

IFRS – Campus Bento Gonçalves, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA

RECEBIDO EM 31/10/2023 • APROVADO EM 11/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i1.1303>

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar a presença do fantástico no conto "Sem olhos" (1876), de Machado de Assis, bem como identificar e contextualizar os elementos do gótico brasileiro presentes na narrativa. A obra, datada do final do século XIX, oferece um terreno fértil para explorar como o fantástico se desdobra na trama e para examinar de que forma os espaços descritos e os comportamentos e costumes das personagens contribuem para a atmosfera gótica. A metodologia adotada pretende elucidar o cenário do gótico no Brasil, a partir de uma abordagem fundamentada nas contribuições teóricas de França (2017), além de uma análise apoiada nos estudos de Todorov (2017) e de Roas (2014) para compreender o elemento fantástico presente no conto. Desse modo, será realizada uma introdução referente à contextualização histórica e literária do gótico, além

de um panorama acerca da vida e de algumas obras de Machado de Assis que se configuram em um cenário gótico brasileiro. Em seguida, serão apresentados os elementos que caracterizam o gótico e o fantástico, respectivamente. Por fim, os conceitos teóricos apresentados serão aplicados à análise da obra. Com isso, pode-se argumentar que a relação com o medo e com a violência manifestam ainda mais o gótico nessa narrativa machadiana, e criam um campo fértil para o desenvolvimento do fantástico. As estratégias discursivas empregadas não apenas atenuam o efeito fantástico do conto, mas também amplificam sua atmosfera sobrenatural.

Abstract

This article aims to analyze the presence of the fantastic in Machado de Assis's short story "Sem olhos" (1876), as well as to identify and contextualize the elements of Brazilian Gothic present in the narrative. The work, dated from the late 19th century, offers fertile ground to explore how the fantastic unfolds in the plot and to examine how the described spaces and the behaviors and customs of the characters contribute to the Gothic atmosphere. The adopted methodology aims to elucidate the scenario of the Gothic in Brazil, based on an approach grounded in the theoretical contributions of França (2017), as well as an analysis supported by the studies of Todorov (2017) and Roas (2014) to understand the fantastic element present in the short story. Thus, an introduction regarding the historical and literary contextualization of the Gothic will be carried out, along with an overview of Machado de Assis's life and some of his works that configure into a Brazilian Gothic setting. Subsequently, the elements characterizing the Gothic and the fantastic will be presented, respectively. Finally, the presented theoretical concepts will be applied to the analysis of the work. Consequently, one can argue that the relationship with fear and violence further manifests the Gothic in this Machadian narrative, creating a fertile ground for the development of the fantastic. The employed discursive strategies not only attenuate the fantastic effect of the story but also amplify its supernatural atmosphere.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Machado de Assis. Literatura fantástica. Gótico. Medo.

Keywords: Machado de Assis. Fantastic literature. Gothic. Fear.

Texto integral

Introdução

Considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira e um mestre da ironia e da sátira, Machado de Assis deixou um legado literário que transcende gerações e continua a cativar leitores e estudiosos pelo Brasil e afora. Jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo, nascido e falecido no Rio de Janeiro, RJ (1839-1908), Machado possui uma vasta produção que compreende, praticamente, todos os gêneros literários. Escreveu mais de duzentos contos – o grande volume de sua produção data do quarto final do século XIX quando, em dez anos (de 1878 a 1888), publicou 80 contos — desse momento criativo também surgiu o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) (Gledson, 2007).

Entre os jornais literários e periódicos em que publicou, merece destaque o *Jornal das Famílias* (1863-1878), dirigido por B. L. Garnier. O destaque se dá, neste artigo, principalmente porque o conto “Sem olhos” foi publicado, no ano de 1876, no periódico – sendo que o escritor passou a contribuir no jornal a partir do ano de 1864. Crestani destaca, quanto ao teor do *Jornal das Famílias*, que:

Desde já, transparece uma preocupação com a “instrução moral” – elemento que será marcante nas suas publicações. Associando-se a essa tendência moralizante, há também o caráter religioso que se fará presente em grande parte dos textos. Havia, inclusive, seções fixas assinadas por padres, como é o caso de “Mosaicos”, que estava sob a responsabilidade do padre Francisco Benardino de Souza. A seção era composta por sentenças e histórias inspiradas na Bíblia, com alto teor moralizador, destinada a conscientizar as leitoras a respeito de suas obrigações. Seus textos, além de ensinar, procuravam demonstrar o quão terrível poderia ser a punição a quem não aprendesse. A moral mais empregada por ele é a de que somente o martírio pode redimir o ser humano, de modo que, em muitas ocasiões, a morte aparece como saída recorrente, principalmente quando se trata de recuperar a honra de moças que se entregam antes do casamento (Crestani, 2006, p. 149).

Crestani (2006) considera, inclusive, evidente no periódico a presença da ideologia burguesa, que se preocupava com a integridade do lar e da família, defendendo a necessidade de ministrar uma educação específica às mulheres. Tal concepção afetava a literatura, impondo-lhe a obrigação de zelar pelos valores tão caros à burguesia em relação à conduta feminina. Dessa forma, os textos literários prezavam pelo fundo didático das histórias, centrado na moralidade e nos bons costumes, mantendo a visão maniqueísta de que o bem deve sair vitorioso e que aquele considerado mal deve ser condenado e punido.

Além do patriarcalismo, relacionado a essa forma de tolher o comportamento feminino a partir da literatura, as questões como a colonização, a escravidão e a ditadura fazem do Brasil um campo fértil para a criação de narrativas relacionadas ao medo e à violência, segundo Niels (2020). A autora destaca que esse medo, presente nas narrativas góticas e em outras vertentes literárias, intensifica efeitos emocionais e psicológicos sobre o leitor, ao levantar questionamentos acerca da realidade e da veracidade do que o ser humano conhece em relação ao mundo que o cerca. Assim, o homem teme tudo aquilo que desconhece ou não consegue controlar.

Porém, faz-se importante ressaltar que no Brasil, em sua busca, enquanto nação, para determinar uma literatura nacional, predominavam os temas relacionados ao indianismo e ao nacionalismo como sendo os especificamente brasileiros, aqueles privilegiados pelo cânone. Somente no século XXI o gótico passou a ser seriamente estudado pela academia brasileira – ainda que o gênero tenha longa trajetória literária documentada, foi somente no século passado, a partir da década de 1980, que ele começou a ganhar mais atenção nos meios acadêmicos ingleses e norte-americanos (Silva et al., 2017).

Esse movimento estético, surgido na Grã-Bretanha em meados do século XVIII, pode parecer muito distante das questões vivenciadas no Brasil do século XXI (Markendorf et al., 2023) e, de certo modo, esse olhar com viés renegador para o gótico esteve presente no cenário literário brasileiro devido ao fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX privilegiou o caráter documental e realista da literatura em detrimento do caráter imaginativo e fantasioso (França, 2017). Ou seja, a crítica e a historiografia literária brasileiras demonstraram maior interesse por obras realistas que abordassem questões políticas e sociais mais urgentes e até mesmo aquelas relacionadas à criação de uma identidade nacional brasileira (França; Nestarez, 2022).

Desse modo, Machado de Assis passa a ser um exemplo de escritor que bebeu da vertente realista – e a consagrou em seu país – e que inseriu elementos do gótico em suas obras. É possível encontrar em alguns de seus contos elementos que casam com as características do fantástico, por exemplo, e que configuram em um cenário gótico brasileiro – pode-se citar os reunidos na obra *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973), de Magalhães Júnior, como “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal”, “A segunda vida”, “A mulher pálida”, “Os óculos de Pedro Antão”, “A vida eterna”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto” e “Capitão Mendonça”. Em lugar dos típicos castelos sombrios e labirínticos, ou mansões atormentadas por criaturas sinistras, o leitor é transportado para o cotidiano brasileiro, representado sob a forma de microcosmos domiciliares onde os habitantes enfrentam o terror que reside dentro de si mesmos – é o caso do conto “Sem olhos” (1876), que apresenta ao leitor três narrativas em moldura e que consegue juntar uma parcela da crueldade humana e o horror sobrenatural em suas páginas.

Desse modo, este artigo tem por objetivo analisar a presença do elemento fantástico no conto “Sem olhos” (1876), bem como identificar e contextualizar os elementos do gótico presentes na narrativa. O conto, datado do final do século XIX, oferece um terreno fértil para explorar como o fantástico se manifesta na trama e como os espaços descritos na narrativa – assim como os comportamentos e costumes das personagens – contribuem para a atmosfera gótica.

2 O gótico e o fantástico

O movimento gótico, influenciado pelas correntes literárias europeias do século XIX, emergiu, no Brasil, como uma expressão literária única que explorava uma visão intrigante e distinta das preocupações e angústias da sociedade da época, enquanto desafiava as fronteiras do real e do imaginário. Esse estilo literário encontrou solo fértil em um país repleto de contrastes sociais e culturais. Autores como Álvares de Azevedo e Machado de Assis contribuíram com um cenário gótico brasileiro, de forma a explorar, em suas narrativas, a psicologia humana, o sobrenatural e as nuances do medo.

Nesse sentido, o autor Júlio França, em seu texto “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017), destaca, acerca da historiografia literária brasileira relacionada a essa vertente, que *Noite na Taverna* (1855), por exemplo, foi descrita pela crítica como um “acidente sem continuidade” em nossa literatura. Acontece que a obra de Álvares de Azevedo foi considerada um acidente devido ao fato de que foi lida sem

a mediação das convenções literárias góticas e confrontada pela óptica do nacionalismo romântico. É a partir desse exemplo que França (2017) reforça que recuperar o gótico de sua apropriação indevida e incorporá-lo à narrativa da literatura brasileira requer, inevitavelmente, uma compreensão mais profunda dessa tradição artística.

Dessa forma, este artigo tomará como ponto de partida uma síntese acerca do gótico na literatura – principalmente a partir das considerações de França (2017) –, a começar pelo fato de essas narrativas se caracterizarem por consolidar uma linguagem artística em constante renovação.

A narrativa gótica reverbera fortemente as influências que o Iluminismo deixou no pensamento ocidental: as lacunas resultantes da racionalização que tomou o lugar das antigas concepções teológicas do mundo, os medos ancestrais que a Era das Luzes não conseguiu erradicar e os temores emergentes gerados pela progressão da ciência e da tecnologia. França (2017) discorre acerca da questão de que muito da força da literatura gótica está em sua violação dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar situações que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo. Logo após, o autor complementa que:

As convenções e os “maneirismos” da literatura gótica não são, portanto, fugas da realidade. Através de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. Seu principal traço distintivo – a produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível da tradição burkeana, o grotesco, o art-horror etc. – é resultado direto da visão moderna de mundo que lhe enforma (França, 2017, p. 117).

Entre os tantos elementos convencionais da tradição gótica, França (2017) ressalta a importância de três que se destacam na construção da estrutura narrativa, ou seja, o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Os *locus horribilis* (em oposição aos *locus amoenus*, consagrados pelo Arcadismo – mesmo período de surgimento da literatura gótica) são ambientes narrativos opressivos que têm um impacto significativo nas personagens e muitas vezes moldam suas ações e personalidades. A presença fantasmagórica do passado é devida ao fato de que, com a aceleração da vida e a incerteza do futuro, houve a ideia de que o passado já não ajudava a entender o que viria a seguir – ele se tornou estranho e ameaçador –; em um enredo comum, o protagonista gótico é afetado por eventos passados, muitas vezes sem ter sido responsável por eles. Já em relação à personagem monstruosa, cabe ressaltar que, na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são frequentemente representados como monstros, cuja existência pode ser atribuída a diversas causas, como distúrbios psicológicos, diferenças culturais ou influências sociais. Esses monstros simbolizam metaforicamente os medos, desejos e ansiedades de uma época e lugar específicos e estabelecem os limites entre o humano e o inumano.

A partir dessa caracterização geral do gótico como gênero narrativo moderno, pode-se indicar algumas linhas investigativas de sua presença na literatura brasileira, a exemplo do gótico aliado à temática da escravidão, à do

Naturalismo e à temática dos Regionalismos, e o gótico e as origens do romance no Brasil. Vale ressaltar que esse último refere-se à formação dos primeiros romancistas do Brasil tanto como leitores de narrativas góticas quanto como influenciados por elas, devido ao número de romances ingleses circulando no País no início do século XIX.

Esse breve panorama concedido por França (2017) aponta para algumas das inúmeras possibilidades de observação da presença do gótico na literatura brasileira. Cabe, agora, sintetizar o fantástico a partir das considerações dos teóricos Tzvetan Todorov e David Roas, a fim de entender a dinâmica desse gênero e sua interação com os elementos góticos.

O fantástico, assim como o gótico, surgiu a partir de um contexto histórico preenchido pelas ideias iluministas. O espanhol David Roas, em seu livro *A ameaça do fantástico* (2014), situa brevemente o leitor quanto ao surgimento do gênero. De acordo com o autor, até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza quanto o mundo sobrenatural, unidos coerentemente por meio da religião. Com o racionalismo do Iluminismo, esses dois planos tornaram-se contrários e os indivíduos ficaram amparados apenas pela cientificidade diante de um mundo desconhecido. Porém, simultaneamente, “esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-se inofensivo, o que permitia ‘brincar literariamente com isso’” (Roas, 2014, p. 48). Roas informa, ainda, que a primeira manifestação literária do gênero fantástico foi o romance gótico inglês, que teve sua trajetória iniciada com o livro *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole.

Porém, mesmo que o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, é somente no Romantismo que ele alcança maior maturidade, já que os românticos passaram a indagar os aspectos da realidade e do *eu* que a razão não conseguia explicar, e postularam que a razão não era o único instrumento que poderia ser utilizado pelo homem para capturar a realidade – a intuição e a imaginação eram outros possíveis meios para realizar esse feito (Roas, 2014). Ainda, conforme o autor:

[...] os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. [...] Fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar (Roas, 2014, p. 50).

Dessa forma, a literatura fantástica converteu-se em um instrumento para expressar esses medos e essas realidades que não poderiam ser expressadas diretamente, por representarem algo proibido (Roas, 2014). Nesse contexto, a teoria do crítico literário Tzvetan Todorov desempenha um papel fundamental na compreensão da literatura fantástica. Todorov é amplamente conhecido por seu trabalho na análise do fantástico, pois foi o primeiro a estruturá-lo. Em sua *Introdução à literatura fantástica* (2017), o teórico explica que a literatura fantástica se dá a partir de uma hesitação do leitor ao escolher entre o sobrenatural e o natural, um estado de incerteza que desafia as fronteiras da realidade. Em outras palavras, o conceito de fantástico se caracteriza com relação

ao conceito de real e de imaginário, e essa hesitação do leitor é a primeira condição do gênero (Todorov, 2017).

Para que a experiência da hesitação por parte do leitor seja experimentada – em conjunto com uma personagem –, é necessário que, em um mundo verossímil, haja um acontecimento impossível de ser explicado pelas leis desse mesmo mundo. Dessa forma, quem experiencia esses acontecimentos deve optar por uma das duas possíveis soluções: ou se trata de uma ilusão de sentidos – e, nesse caso, as leis desse mundo continuam as mesmas –, ou de algo que realmente ocorreu – e então, esse mundo, na verdade, é regido por leis completamente desconhecidas. O fantástico ocorre justamente na incerteza entre escolher essas opções. Ao escolher uma delas, o gênero é abandonado e entra-se em um dos terrenos vizinhos: o estranho ou o maravilhoso (Todorov, 2017).

Em relação aos terrenos vizinhos do fantástico, Todorov (2017) explica que, em obras pertencentes ao gênero estranho, relatam-se acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão – como a ficção científica –, mas que são chocantes, inquietantes, insólitos. Já o maravilhoso é configurado como um gênero cuja presença dos elementos sobrenaturais não provoca qualquer reação particular nas personagens ou no leitor, visto que tais elementos são verossímeis naquele mundo em particular – pode-se tomar como exemplo os contos de fadas, em que nem o sono de cem anos, o lobo falante ou os dons mágicos das fadas provocam qualquer surpresa (Todorov, 2017).

O teórico aponta, ainda, quanto à estrutura do gênero, que o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como uma condição necessária (Todorov, 2017). Quanto a essa necessidade da presença do medo, Roas discorda de Todorov, afirmando que o medo deve estar presente nas narrativas para que elas sejam fantásticas. Mas conceitua, como o búlgaro, o gênero em relação ao real e ao irreal:

[...] a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade (Roas, 2014, p. 32).

Para ele, é necessário que o sobrenatural entre em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a “realidade”) para que se produza o fantástico. Aliás, para qualificar qualquer fenômeno sobrenatural como fantástico, é necessário contrastá-lo com a própria concepção do real, já que, segundo Roas (2014, p. 39), “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” – embora o autor considere o fato de existirem críticos que tentaram buscar uma qualidade imanente aos textos que induza a classificá-los como fantásticos, a exemplo de Todorov.

Não é apenas em relação à presença ou falta do medo na narrativa que Roas discorda de Todorov. Ele também coloca em jogo o fato de que o teórico estruturalista definiu a hesitação como condição definitiva do gênero: Roas escreve que isso não é possível, pois esse traço da hesitação não está presente em outras

narrativas consideradas fantásticas. Dessa forma, os estudos dos dois teóricos do fantástico acabam por se complementar em relação à estruturação do gênero, e este artigo partirá da perspectiva de que é necessário, para a análise desse conto, o medo – relacionado ao gótico – e a hesitação, além de outros mecanismos, como o foco narrativo empregado no texto, que será explorado na sessão de análise do conto – para que “Sem olhos” caracterize-se como fantástico.

Diante da questão abordada sobre o medo, torna-se importante ressaltar que a estética fantástica, ao utilizar imagens arquitetônicas da Idade Média e explorar elementos sobrenaturais, enriqueceu a literatura ao introduzir uma vertente artística que enfatizava o sentimento de medo, uma emoção profundamente ligada à experiência humana, de acordo com Borges (2020). Para Lovecraft (2007), o medo é o sentimento mais forte e antigo do homem, e sua versão mais intensa é a do desconhecido. Ainda, para ele, “incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades” (Lovecraft, 2007, p. 10). Impulsionado por sua vontade de desvendar o desconhecido ao longo da história, o ser humano explorou sua capacidade criativa para dar forma a narrativas que apresentavam criaturas monstruosas, portadoras de características assustadoras e habilidades aterrorizantes, que se transfiguravam em inesgotáveis fontes de medo para a humanidade, de acordo com Borges (2020). Mas é importante ressaltar que, com a chegada do século XX, devido às transformações culturais, a literatura modificou a maneira de abordar o medo, já que as fontes de temor não eram mais as mesmas. Como resultado, o valor do sentimento do medo também se alterou: a vida cotidiana passou a ser mais amedrontadora do que as atmosferas sobrenaturais criadas artisticamente, e os seres humanos se tornaram mais aterrorizantes do que quaisquer figuras monstruosas (Borges, 2020).

Nesse contexto, ainda que grande parte do medo nessa narrativa de Machado de Assis seja atribuída ao sobrenatural, também se deve atentar à presença do medo não de criaturas estranhas e incompreensíveis, mas dos seres humanos representados nela. Isso se dá devido ao fato de que, juntamente da questão sobrenatural, pode-se colocar em discussão a presença da violência no conto “Sem olhos”, já que, por mais que ele tenha sido escrito ao final do século XIX, carrega essas características relacionadas aos tipos de ameaças que provêm de medos perfeitamente possíveis também em um mundo racional, como aqueles relacionados à segurança física dos indivíduos em um contexto não atrelado ao sobrenatural.

3 Análise do conto “Sem olhos” (1876)

Publicado em duas partes no *Jornal das Famílias* (RJ), no ano de 1876, o conto “Sem olhos” é iniciado a partir de uma conversa corriqueira entre amigos durante o chá na casa do casal Vasconcelos. No local, encontravam-se o bacharel Antunes, o desembargador Cruz, Bento Soares e sua esposa, Maria do Céu. Os convidados passam a tratar de temas como morte, fantasmas, bruxas e lobisomens. Bento Soares, porém, demonstra não crer no sobrenatural, referindo-se às histórias que estavam sendo contadas pelos companheiros, e mal podia compreender que alguém, no mundo, seria capaz de crer em certas lendas e contos.

A conversa, no entanto, toma dois rumos diferentes: o desembargador Cruz, Bento Soares e o dono da casa continuavam a falar sobre crenças populares, enquanto as duas senhoras conversavam com o bacharel acerca de assuntos mais amenos do cotidiano. É nesse momento que a aparência de Maria do Céu é descrita de modo a enfatizar os encantos que ela causou tanto em seu marido quanto no bacharel Antunes:

Maria do Céu era uma mulher bela, ainda que baixinha, ou talvez por isso mesmo, porquanto as feições eram consoantes à estatura: tinha uns olhos miúdos e redondos, uma boquinha que o bacharel comparava a um botão de rosa, e um nariz que o poeta bíblico só por hipérbole poderia comparar à torre de Galaad. A mão, que essa, sim, era um lírio dos vales — *lilium convallium* —, parecia arrancada a alguma estátua, não de Vênus, mas de seu filho; e eu peço perdão desta mistura de coisas sagradas com profanas, a que sou obrigado pela natureza mesma de Maria do Céu. Quieta, podiam pô-la num altar; *mas, se movia os olhos, era pouco menos que um demônio*. Tinha um jeito peculiar de usar deles que enfeitiçou alguns anos antes a gravidade de Bento Soares, fenômeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo. Vestia nessa noite um vestido cor de pérola, objeto da conversa entre o bacharel e as duas senhoras. *Antunes, sem contestar que a cor de pérola ia perfeitamente à esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo às demais cores; donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bela de Maria não era o vestido, mas ela mesma* (Assis, 1876, s.p., grifo nosso).

Note-se, nesse trecho, a relações entre “coisas sagradas e profanas” que caracterizam a personagem Maria do Céu: ao mesmo tempo que a aparência da mulher é descrita de forma poética e que, quando quieta, é possível pô-la num altar (sagrada) – e isso enfatiza a noção de que as opiniões, se advindas das mulheres, não importam –, há também a nuance que a caracteriza como mulher que enfeitiça e que carrega especificamente nos olhos uma essência demoníaca (profana). Além, é claro, da descrição acerca do bacharel Antunes feita pelo narrador, que o coloca em posição de destaque como admirador da dama.

Então, uma contestação desvia a atenção das mulheres e de seu companheiro ao grande grupo de Bento Soares. Ele duvidava de Cruz quanto à existência de fantasmas. Dessa forma, o desembargador Cruz revela que se os companheiros de chá vissem, alguma vez, o que ele viu, certamente ficariam apavorados; isso instigou a curiosidade de todos, que insistiram, em coro, para que Cruz contasse sua história.

Cedendo aos pedidos dos amigos, relatou Cruz que, em sua mocidade, enquanto estudava em São Paulo e estava de férias, chegou a dividir sua casa – ainda que morando em andares diferentes – com um homem chamado Damasceno, um velho médico sem clínica. O segundo andar, onde Damasceno morava, era antes um sótão puxado à rua:

[...] compunha-se de uma sala, uma alcova e pouco mais. Subi. Achei-o na sala, estirado em uma rede, a olhar para o teto. Tudo ali era tão velho e alquebrado como ele; três cadeiras incompletas, uma cômoda, um aparador, uma mesa, alguns farrapos de um tapete, ligados por meia dúzia de fios, tais eram as alfaias da casa de Damasceno Rodrigues. As janelas, que eram duas, adornavam-se com umas cortinas de chita amarela, rotas a espaços. Sobre a cômoda e a mesa havia alguns objetos disparatados; por exemplo, um busto de Hipócrates ao pé de um bule de louça, três ou quatro bolos, meio pote de rapé, lenços e jornais. No chão também havia jornais e livros espalhados. Era ali o asilo do vizinho misterioso (Assis, 1876, s.p.).

Quando se apresenta ao leitor a residência desse personagem, também é apresentada sua condição de vida delicada. Isso se dá porque a descrição do sótão contribui para criar uma atmosfera sombria e opressiva no conto, sendo que se trata de um ambiente abandonado e negligenciado, onde até mesmo os objetos parecem deslocados, fora de ordem, com aspecto de bagunçados.

Quanto ao médico, Cruz o descrevia como extremamente magro. Após dois encontros entre eles, nos quais Damasceno havia falado sobre a bíblia e sobre a lua, respectivamente, Cruz soube, por terceiros, que ele o havia procurado em diversas instâncias para contar-lhe um segredo; mas, sem sucesso para atingir seu objetivo, dias depois, foi encontrado adoecido pelo desembargador. Mesmo assim, Cruz chamou um médico e procurou cuidar do enfermo.

Passados alguns dias recheados de momentos delirantes, sem forças devido à doença, Damasceno apanha uma caixinha de couro de dentro da gaveta de sua cômoda e a entrega a Cruz, dizendo-lhe que ali havia alguns documentos de família – entre eles, uma miniatura contendo o rosto de uma formosa mulher. Damasceno passa, então, a contar sua história. Revela que tudo aconteceu no interior da Bahia quando ele tinha 25 anos. A moça era casada com um médico, como ele, mas rico e dado a estudos de botânica e mineralogia. Damasceno conheceu-o primeiro, e a partir dele, conheceu a jovem Lucinda. O homem é descrito como sábio, taciturno e ciumento; ela, como portadora de modéstia e recato – Damasceno salienta, ainda, que esses traços fossem, talvez, devidos ao medo que a jovem sentia do marido por ele ser muito controlador. Assim que percebeu isso, a paixão apoderou-se dele.

Descreve que Lucinda jamais olhava para ele, e que se conversavam vez ou outra, ela respondia secamente e por monossílabos. Damasceno detalha a Cruz uma ocasião em que tentou interagir mais profundamente com a jovem:

Um dia, em que a vi mais triste que de costume, atrevi-me a perguntar-lhe se padecia. Não sei que tom havia em minha voz, o certo é que Lucinda estremeceu, **e levantou os olhos para mim**. Cruzaram-se com os meus, mas disseram nesse único minuto — que digo? **Nesse único instante, toda a devastação de nossas almas; corando, ela abaixou os seus, gesto de modéstia, que era a confirmação de seu crime; eu deixei-me estar a contemplá-la silenciosamente**. No meio dessa sonolência moral em que nos achávamos, uma voz atroou e nos chamou à realidade da vida. Ao mesmo tempo achou-se defronte de nós a figura do

marido. Nunca vi mais terrível expressão em rosto humano! A cólera fazia dele uma Medusa. Lucinda caiu prostrada e sem sentidos. Eu, confuso, não me atrevia a explicar nem a pedir explicações (Assis, 1876, s.p., grifo nosso).

Torna-se importante ressaltar, a partir dessa citação, o peso traduzido no olhar de Lucinda. Suas atitudes eram tolhidas pelo marido, então aquilo que lhe restava era a comunicação não verbal a partir de seus olhos – e, por medo da represália, ela acabava por apenas desviá-los de Damasceno.

Isso bastou para Damasceno decidir expor ao marido de Lucinda todos os seus sentimentos em relação ao casal e sua afeição pela mulher. Após algumas semanas, o jovem médico soube que Lucinda havia morrido, então procurou o marido dela, que o recebeu contente, alegando que o rapaz havia feito bem em tê-lo procurado. O homem contou a Damasceno que Lucinda estava, na verdade, viva, mas que podia morrer a qualquer momento, porque a punição dada a ela pelo seu comportamento havia sido a cegueira: os olhos de Lucinda haviam sido vazados com ferro em brasa pelo marido, somente pelo fato de a jovem ter olhado para Damasceno.

Após relatar toda a sua história a Cruz, Damasceno ficou um longo tempo arquejante, mas logo inquietou-se e exclamou que via a aparição de Lucinda no quarto, naquele exato momento, e seu dedo apontava para algo no canto do cômodo, enquanto seus olhos transpareciam todo o terror que é possível conter na alma humana – e Cruz realmente a viu, a mesma mulher do retrato, cujos olhos, porém, eram duas cavidades ensanguentadas. Tomado pelo medo, o jovem Cruz desmaiou para, então, despertar em seu próprio quarto – fora resgatado por amigos, que o encontraram sem sentidos.

Findou-se o episódio entre Cruz e Damasceno e, um dia depois do ocorrido, foi dada a notícia da morte do doente. O desembargador nunca expôs a história a ninguém, mas, tempos depois, com mais confiança, decidiu contá-la em um jornal da Academia. Veio a saber, para sua surpresa, que Damasceno nunca havia estado na Bahia e nem sequer tinha saído do Sul: casou-se aos vinte e dois anos em Santa Catarina, de onde só saiu aos trinta e três, e que a miniatura era, na verdade, o retrato de uma sobrinha sua, morta ainda solteira. Todo o acontecimento descrito por ele era pura mentira ou ilusão.

Ao terminar sua história, Cruz passa a conversar com seus companheiros de chá e se dirige à Dona Maria do Céu, questionando se, após ouvir todo o relato, a mulher crê em fantasmas. O comportamento estranho da mulher sucedeu a pergunta de Cruz e ela permaneceu de olhos baixos, estremeceu e levantou-se; o bacharel Antunes fez o mesmo, “mas foi dali a uma janela — talvez tomar ar — talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo das Escrituras.” (Assis, 1876, s.p.).

Neste conto, tem-se três histórias em moldura: a primeira trata-se da reunião entre amigos na casa do casal Vasconcelos, com um narrador em terceira pessoa; a segunda é a história contada em primeira pessoa por Cruz, sobre o dia em que ele conheceu Damasceno; a terceira história, já com o foco narrativo em Damasceno – em primeira pessoa, também, mas cabe lembrar que é narrada por meio de Cruz –, é a respeito da época em que o velho médico conheceu Lucinda e vivenciou todos os seus piores traumas com a jovem que perdeu os olhos. Essas

diferentes dimensões dos discursos alteram as perspectivas das personagens do conto e do próprio leitor, já que se tratam de estratégias discursivas (e também temáticas), nominadas por Bozzetto (apud Roas, 2014, p. 172) como “operadores de confusão”, que intensificam a dúvida diante do fenômeno sobrenatural, a exemplo do uso de paralelismos que vão surgindo ao longo de algumas narrativas fantásticas, além de metáforas ou comparações.

Essas narrativas em moldura são, também, um procedimento retórico que emprega um caráter de mais intensidade à obra, além de colaborarem para a atmosfera de verossimilhança (Medeiros, 2012), que acaba por intensificar a presença do fantástico na narrativa – e que também se faz presente em outras narrativas do insólito ficcional –, além de instigar a curiosidade do leitor e prendê-lo na atmosfera da história. De acordo com Medeiros (2012):

Este [o leitor], estimulado pela introdução de uma moldura particularmente verossímil, logo se tornaria refém, e, hipnotizado pela situação, ficaria apregoado à narrativa como o rei que posterga a condenação do príncipe ou de Sherazade, por amor ao relato que não tem fim (Medeiros, 2012, p. 3).

Esse tipo de procedimento em moldura também facilita a relação de paralelismo entre as características e personagens de cada uma das narrativas, isso porque deve-se levar em conta que haverá, naturalmente, uma relação entre as três histórias, seja no desenvolvimento do conto ou em seu fechamento.

Desse modo, no primeiro cenário, a situação apresentada pelo narrador é, de certa forma, comum: amigos reunidos e partilhando histórias. O leitor tem a oportunidade de conhecê-los melhor e de analisar as preferências de alguns deles, como é o caso do bacharel Antunes. Enquanto os outros rapazes discutem sobre crenças populares, o bacharel junta-se às mulheres, e é nesse momento que o narrador revela os encantos que Antunes sente por Maria do Céu e chama à atenção os olhos da mulher, caracterizando-os como miúdos e redondos. Essa particularização de diferentes olhos intensifica-se no decorrer da apresentação das três histórias, e nisso reside o paralelismo citado por Bozzetto (apud Roas, 2014) – principalmente o paralelismo, para além da questão dos olhos, entre Maria do Céu e Lucinda, porque ambas são personagens casadas e admiradas por homens que não são seus maridos, ou seja, bacharel Antunes e Damasceno, respectivamente, e, portanto, passam por situações similares mesmo em épocas diferentes.

É importante distinguir, também, o cenário da segunda narrativa dos cenários das outras. Por mais que Cruz morasse em uma casa aparentemente normal, é o espaço utilizado por Damasceno, no segundo andar, que chama a atenção por ser peculiar, já que se trata de um sótão com móveis velhos e quebrados, bagunçado com artefatos pessoais, jornais, livros, e mal iluminado com velas, além de que representa a pobreza do médico – o *locus horribilis*, explicado por França (2017), ou seja, um ambiente opressivo que acaba por moldar algumas atitudes das personagens ou impactá-las negativamente. A partir dessa perspectiva, é latente a possibilidade de Damasceno ser uma pessoa diretamente afetada pelo ambiente em que vive, e isso pode acabar atenuando sua característica de ser “lunático”. O personagem também é descrito como extremamente magro por Cruz, comentário que acaba por traduzir a condição

precária de vida e moradia. Esse espaço fechado de sua casa, característico da ambientação gótica e que contribui para a atmosfera fantástica, é predominante em toda a interação entre o médico e o desembargador.

Outra característica que colabora para a atmosfera fantástica no conto é a aparente falta de lucidez de Damasceno ao relatar, por exemplo, que a lua não existe e que é produto da retina dos olhos. O homem ainda explica que em certos dias do mês, o olho humano sofre uma contração nervosa que acaba por produzir o fenômeno lunar, e que “Nessas ocasiões, ele supõe que vê no espaço um círculo redondo, branco e luminoso; o círculo está nos próprios olhos do homem.” (Assis, 1876, s.p.). Se a lua é uma ilusão dos sentidos que se dá em uma ocasião específica do mês, talvez a aparição de Lucinda também seja, por ter acontecido em um momento em que os ânimos de Damasceno estavam aflorados após contar a sua história, e por Cruz estar impactado com todo o acontecimento relacionado à falecida mulher – somados ao fato de que a ambientação da casa pode tê-los levado a ver o fantasma, que poderia ser puro fruto de suas imaginações. Essa dúvida entre a lucidez e a sensatez dos dois homens, com a adição das narrativas em primeira pessoa, só faz crescer a desconfiança no desdobramento do conto, o que leva o leitor a questionar se é possível confiar em Damasceno, por estar psicologicamente instável, e em Cruz, por estar afetado pela atmosfera da casa e pelos relatos do médico.

Acrescenta-se, aqui, o comportamento de Cruz quanto à lucidez de Damasceno. O desembargador enaltece a loucura do médico momentos antes de o homem contar-lhe a própria história: “Durante cinco minutos nada disse; começou a murmurar palavras sem sentido, com esgares próprios de louco” (Assis, 1876, s.p.); ou mesmo quando Cruz salienta que “Efetivamente a conversa de um homem sem juízo não era segura” (Assis, 1876, s.p.), após encontrar-se com Damasceno. Essas descrições oferecem a Cruz uma certa parcela de crédito ao contar sua história de terror a seus companheiros, já que ele acaba por manter, a partir dessas caracterizações de Damasceno, sua postura racional, e por ser um protagonista que ocupa uma posição de prestígio como desembargador. Em outras palavras, “o narrador não é qualquer um: é um desembargador, ícone naquela sociedade, cargo magno na hierarquia do Judiciário, e, portanto, um cidadão de conduta proba, incapaz de cometer um perjúrio, ainda que numa historieta de salão” (Fernandes, 1999, p. 91).

Dessa forma, já que o próprio Cruz, homem de prestígio, afirma ter presenciado um fantasma, não há vergonha em seus companheiros admitirem crer em sua história. Esse artifício usado na narrativa, relacionado ao “empurrão” que Cruz, enquanto narrador, dá aos seus ouvintes, corrobora com a fórmula do fantástico, já que a hesitação deve ser experimentada tanto pelo leitor quanto pelas personagens. Essa “permissão” concedida pelo personagem principal vai ao encontro do que Todorov escreve em sua estruturação do gênero: “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (Todorov, 2017, p. 36).

Descobre-se, depois, que todo o relato de Damasceno sobre Lucinda é realmente uma alucinação, já que o retrato era de uma sobrinha sua e ele sequer havia ido para a Bahia, o que o impossibilitaria de ter vivenciado os

acontecimentos que relatou a Cruz. Poder-se-ia pensar que a possibilidade do fantástico tenha sido destruída nessa resolução. O que não se explica é o porquê de Cruz também ter visto a presença fantasmagórica – ou, em vez de fantasmagórica, a pura ilusão de sentidos – da mulher.

É nessa dúvida plantada no leitor e nas personagens – o próprio Cruz e seus ouvintes – que reside a hesitação explicada por Todorov (2017) e que se mantém o insólito na narrativa, já que o desembargador afirma ter visto a mulher, mas todas as pistas do texto afirmam que não há possibilidade de ela ter existido. Esse ponto de vista abre também portas para a possibilidade de que talvez os relatos históricos encontrados pelo desembargador acerca do passado do médico tenham sido, de alguma maneira, forjados, e que Damasceno estivesse realmente falando a verdade. De qualquer maneira, para que se chegue a uma conclusão, é necessária uma certa “postura” por parte do leitor, ou seja:

[...] o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (Todorov, 2017, p. 39).

Desse modo, o leitor é desafiado a assumir uma postura crítica e ativa diante do texto, especialmente quando se depara com os elementos de ambiguidade e hesitação presentes na narrativa. O conto machadiano possibilita muitos caminhos para se percorrer, porém, deve-se atentar para que não se caia nem em uma explicação estranha nem em uma saída maravilhosa da obra.

Em seguida, ao analisar as trocas de foco narrativo durante o conto, percebe-se que Cruz, na verdade, é quem conta a história de Damasceno, incorporando a primeira pessoa do médico. A presença do narrador autodiegético é recorrente na literatura fantástica, e isso se dá porque, de acordo com Todorov (2017), o narrador representado convém ao fantástico por facilitar a identificação do leitor com as personagens, ao mesmo tempo que o discurso desse narrador possui um estatuto ambíguo. Deve-se levar em conta, para além dessas considerações, a possibilidade de o narrador estar mentalmente instável.

Esses apontamentos indicam que não só se deve desconfiar da história de Cruz, como também da história de Damasceno, que é contada por Cruz, já que são duas narrativas que podem ter sido moldadas de acordo com percepções e interesses específicos do desembargador. Um exemplo disso está na questão do supracitado paralelismo entre Maria do Céu e Lucinda, que pode ter sido resultado de mera coincidência, mas que também pode ter sido calculadamente planejado, tal como na peça *Hamlet*, de William Shakespeare, quando o príncipe cria uma encenação teatral para observar as reações dos supostos culpados pela morte de seu pai. Ou seja, considerando a reação de Maria, já ao fim do conto, ao ouvir a história sobrenatural, percebe-se que ela ficou de olhos baixos e estremecida ao ser questionada por Cruz se acreditava em fantasmas e perceber que estava sendo indiretamente comparada à Lucinda, assim como o bacharel Antunes estava sendo comparado com Damasceno.

Não é por acaso o foco do narrador dado à reação de Maria e do bacharel ao final do conto. A condução da trama a direciona para esse desfecho particular, e é nesse momento que a estratégia discursiva do paralelismo completa seu ciclo. Esse artifício é, muitas vezes, usado para criar um senso de ambiguidade e incerteza na narrativa, mantendo os leitores em suspense e fazendo com que questionem constantemente a natureza da realidade dentro da história, fator que acaba por contribuir para a criação de uma atmosfera misteriosa e enigmática, característica desse gênero literário. Mesmo que atrelada, então, a um possível final embebido de características do Realismo – por ter essa relação direta com um conflito de casal e por *quase* abandonar o acontecimento inexplicável – a narrativa ainda faz perdurar a dúvida em relação ao evento sobrenatural, já que o seu desfecho não entrega uma conclusão ao leitor.

Esse estremecimento de Maria do Céu ao final da narrativa está carregado pelo medo da comparação entre ela e Lucinda, e há essa relação de dominação que se dá a partir da situação em que se encontra Maria ao ouvir uma história relacionada a outra mulher que perdeu os olhos sem mesmo ter tido culpa pelo que lhe aconteceu, apenas sendo vítima de violência de gênero. Ou seja, Maria do Céu se imagina no lugar da falecida e isso lhe suscita o medo. Desde o início, o narrador exalta as características da mulher e exalta, também, a relação dela com o bacharel Antunes, que é amigo de seu marido e que não mede esforços para elogiá-la. São pistas minuciosas que implicam na ideia de uma suposta cobiça do bacharel por Maria, mas que acabam por fazer com que a culpa recaia quase exclusivamente sobre ela, assim como recaiu somente sobre Lucinda.

Dessa forma, assim como Borges (2020) ressalta que o medo passou a ser ressignificado e já não se tinha mais o pavor em relação a criaturas monstruosas com características supra-humanas, mas que a vida cotidiana passou a ser mais assustadora do que as atmosferas sobrenaturais, também Maria do Céu experimenta uma complexa gama de emoções. Não se limitando apenas ao medo da história de fantasmas que a envolve, ela se vê igualmente atormentada pela possibilidade de ter sido acusada pelas intenções de Antunes, e isso cria um temor adicional na personagem, que se entrelaça com a narrativa sobre Damasceno. Além disso, Maria do Céu enfrenta o receio de se imaginar como vítima de uma violência comparável à sofrida por Lucinda, dimensão que acrescenta uma profunda complexidade à sua experiência na trama. Portanto, assim como Borges (2020) discute a ressignificação do medo, Maria do Céu também caracteriza como o medo em uma narrativa fantástica pode ser multifacetado, de modo que envolva não apenas elementos sobrenaturais, mas também questões pessoais e psicológicas que contribuem para a atmosfera do conto.

Considerações finais

A relação com o medo e com a violência manifestam ainda mais o gótico nessa narrativa machadiana, e criam um campo fértil para o desenvolvimento do fantástico, afinal, não se sabe se Cruz inventou todos aqueles acontecimentos apenas a fim de “alertar” o bacharel Antunes e Maria do Céu de que eles estavam sendo observados, ou se eles foram reais. De toda maneira, Machado de Assis permite, ao leitor, vislumbrar sua habilidade de navegar entre narrativas realistas

e sobrenaturais, de maneira a manter um equilíbrio entre o racional e o inexplicável, e de transportar o leitor para um universo onde as fronteiras entre o real e o sobrenatural se tornam tênues. Sua narrativa sutilmente irônica deixa espaço para a ambiguidade, permitindo que se considere se os eventos extraordinários descritos são meros produtos da imaginação, de uma articulação multifacetada com segundas intenções por parte de Cruz, ou se, de fato, são reais.

As estratégias discursivas empregadas na obra não apenas atenuam o efeito fantástico do conto, mas também amplificam sua atmosfera sobrenatural. Além das histórias em moldura, que acrescentam elementos de ambiguidade, mistério e reflexão sobre a interpretação da obra, outras nuances da narrativa contribuem para a intensificação do aspecto fantástico. O próprio espaço em que a história se desenrola é intrinsecamente ligado ao gótico, caracterizado pela insegurança e incerteza, e isso estabelece um terreno fértil para o desenvolvimento do fantástico. Um exemplo notável disso é a relação estabelecida entre a possibilidade da loucura do personagem Damasceno e o espaço em que ele vive. Seu flerte com a insanidade amplia a sensação de que a linha entre o real e o sobrenatural é tênue, aumentando a atmosfera enigmática do conto. A caracterização do sótão, sombria e opressiva, acentua a espacialidade gótica, criando um ambiente que reforça o clima de inquietude que é característico do gênero literário, e que enfatiza, principalmente, a instabilidade emocional e a péssima saúde do médico, assim como o medo sentido por Maria do Céu. Além disso, a narração em primeira pessoa faz com que o terreno percorrido no decorrer da trama seja traiçoeiro. Assim, o conto se desdobra em uma teia de medos que envolvem não apenas os elementos sobrenaturais, mas também as complexas dimensões psicológicas dos personagens, criando uma narrativa rica em que o medo desempenha um papel central na construção da espacialidade gótica e da atmosfera fantástica.

Essa capacidade de Machado de manter a ambiguidade apenas expressa mais uma de suas tantas destrezas literárias. Isso serve para lembrar a todos de que, assim como os personagens de seus contos, a compreensão do mundo real também é permeada por camadas de significado, cujas sutilezas mantêm latente a possibilidade de revelar-se, para além do inexplicável e do sobrenatural, como um possível jogo entre realidade e ironia.

Referências

ASSIS, Machado de. *Sem olhos*. Disponível em: <https://machadodeassis.ufsc.br/obras.html>. Acesso em: 27 set. 2023.

ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Klelio Junior Santana. De fantástico a neofantástico: o sobrenatural e a ressignificação do medo. In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). *Sobre as fontes de medo e terror*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020, p. 19-39.

- CRESTANI, Jaison Luís. A colaboração de Machado de Assis no Jornal das Famílias: subordinações e subversões. *Patrimônio e Memória: Revista Eletrônica do CEDAP*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 146-175, 2006.
- FERNANDES, Marcelo José. *Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*. 1999. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênebra: Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- NIELS, Karla Menezes Lopes. Expressões do medo em um fantástico à brasileira. In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). *Sobre as fontes de medo e terror*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020, p. 199-220.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. Apresentação. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Block, 1973.
- MARKENFDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela. Gótico: uma crítica ao racionalismo cartesiano. In: MARKENFDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela (Orgs.). *Góticos: perspectivas contemporâneas*. Florianópolis: UFSC, 2023.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. *Palimpsesto: a revista do corpo discente do programa de pós-graduação em letras da UERJ*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 14, p. 1-15, 2012.

Para citar este artigo

MORAES, Raíssa; MENEGOTTO, Roberto Rossi. O gótico e o fantástico no conto “Sem olhos”, de Machado de Assis. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 1, p. 433-450, jan.-abr. 2024.

Autoria

Raíssa Moraes é graduada em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: RMoraes6@ucs.br; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3168-214X>.

Roberto Rossi Menegotto é Doutor em Letras pela Universidade de Caxias do Sul – associação ampla UCS/UniRitter, e atua como professor substituto no Departamento de Letras do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves. E-mail: roberto.rmenegotto@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5297-1373>.