

A CAVEIRA E UM ESQUELETO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES¹

A CAVEIRA AND UM ESQUELETO: SOME THOUGHTS

Frederico Santiago da Silva²

RESUMO: Este texto propõe uma breve comparação entre dois contos escritos em língua portuguesa: *A caveira*, de Camilo Castelo Branco, e *Um esqueleto*, de Machado de Assis. Ao lado do interesse específico pela análise de narrativas de horror escritas em língua portuguesa, no século XIX, a escolha dos textos deve-se também ao fato de seus autores serem reconhecidos pela tradição crítica como grandes representantes das literaturas portuguesa e brasileira do período, mesmo que tal reconhecimento esteja vinculado principalmente ao romance. Essa opção está inserida no contexto maior de uma pesquisa em andamento, na qual um dos objetivos é considerar o papel das histórias de horror na configuração do cânone literário brasileiro.

Palavras-chave: Horror. Camilo Castelo Branco. Machado de Assis. Cânone literário brasileiro.

ABSTRACT: This paper intends to compare two short stories written in portuguese: *A caveira*, by Camilo Castelo Branco, and *Um esqueleto*, by Machado de Assis. Both short stories was chosen attempted as much because they are narratives of horror written in portuguese in the 19th century, as well because its authors are recognized by literary critics as great writers of Portuguese and Brazilian literature in that period, even though their fame was given mostly because of their novels. This choice is part of a wider research that is focused on the configuration of the brazilian literary canon, considering specially the horror stories.

Keywords: Horror. Camilo Castelo Branco. Machado de Assis. Brazilian literary canon.

¹ Artigo recebido em 21 de abril de 2020 e aceito em 27 de junho de 2020. Texto orientado pelo Prof. Dr. Marcio Roberto Pereira (UNESP-Assis).

² Doutorando do Curso de Letras (Literatura e vida social) da UNESP-Assis.



As histórias de arrepiar constituem uma parcela importante do imaginário coletivo. Transmitidas oralmente ou impressas, são a prova da fruição mútua entre narradores e público, por séculos a fio.

(Oscar Cesarotto)³

INTRODUÇÃO

A importância da imaginação para a literatura é inegável. Nela, cabem a felicidade eterna, a magia benfazeja, o heroísmo inquebrantável; mas também cabem a vilania irreparável, o feitiço maligno, a tristeza infinita. Nesse segundo grupo, encontram-se as histórias que, consideradas sem rigor conceitual, pertencem ao que se costuma chamar de **literatura gótica; literatura de horror/terror; narrativa fantástica; insólito ficcional...** A lista é grande, e a discussão sobre o termo adequado é ainda maior⁴; por isso, não há aqui a pretensão de adentrar a questão. Para o objetivo deste pequeno estudo, basta estabelecer que o feitiço literário que nos interessa não é aquele que busca reproduzir o mundo tal qual o vemos, tampouco o mundo dos contos de fada, mas aquele que explora o lado obscuro da experiência humana, em que o horror e o medo representados figuram como eixo da história, seja em sua relação com a realidade ou com a fantasia.

Assim sendo, para a exposição e a análise que esboçaremos a seguir, os contos serão considerados pela ótica das narrativas de horror. Essa perspectiva está centrada no conteúdo temático, mas o interesse maior reside na articulação dos elementos do gênero. Os exemplos basilares dessa vertente literária, ainda não amplamente estudada, no que diz respeito às obras escritas em nosso idioma, surgiram entre o final do século XVIII e o começo do XIX, ou na segunda metade do século XIX e no começo do XX, nos casos específicos dos meios literários brasileiro e português. Por vezes considerado como parte de um gênero menor, esse tópico vem ganhando crescente interesse de pesquisas nos últimos anos, e é dentro desse escopo que se encontra o presente texto.

³ (CESAROTTO, 2008, p. 10)

⁴ Alguns nomes e obras importantes, no que se refere ao assunto: Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*), Filipe Furtado (*A construção do fantástico na narrativa*), Irène Bessière (*O relato fantástico*), Remo Ceserani (*O fantástico*), David Roas (*Tras los límites de lo real*) e H. P. Lovecraft (*O horror sobrenatural na literatura*).



Se a virada do século XIX para o XX trouxe consigo uma revolução científico-tecnológica impressionante, quando comparamos o período aos anteriores; se, com os avanços nas diversas áreas do saber, cada vez mais acessíveis a todos, muitos dos mistérios antigos da vida se desfazem (os fantasmas e monstros parecem recear mais a lâmpada elétrica do que velas e lampiões); se o espaço urbano moderno configura um perigo ou, ainda, guarda tantos perigos eminentes que o mundo empírico apresenta mais motivos para que nos sintamos mais horrorizados do que qualquer assombração seria capaz de fazer, parece natural que certos medos encontrem atualmente menos respaldo na arte literária do que em tempos anteriores. Nos dias de hoje, existem outros medos. Porém, ao lado da evidente importância de se estudar as diferentes manifestações literárias de um idioma, para que se possa considerar o todo de maneira mais coerente e plena, há sentido em defender que essa categoria de histórias, nas quais o tratamento estético daquilo que poderia gerar horror ou medo aparece em seus moldes mais tradicionais, possui vitalidade ainda nos dias de hoje. Consideremos, como argumento a favor dessa ideia, o grande sucesso de filmes e séries produzidos para TV, cinema e serviços de *streaming* em que o tema, apelando ao sobrenatural ou não, frequentemente está presente.

Então, consoante ao pensamento exposto acima, apresentamos aqui uma proposta de leitura no cruzamento de duas narrativas escritas em língua portuguesa: *A caveira*, de Camilo Castelo Branco (1825-1890), e *Um esqueleto*, de Machado de Assis (1839-1908). A abordagem adotada pretende demonstrar alguns elementos que contribuem para uma compreensão mais ampla da literatura brasileira, bem como das possibilidades de criação da língua, inclusive no sentido de aquilatar tal opção estética, dentro da tradição literária em nosso idioma. Como é preciso destacar os pontos essenciais das narrativas, para que o olhar que se propõe aqui faça sentido, as duas partes seguintes cumprem o papel de resumir as histórias.

A CAVEIRA

Camilo Castelo Branco foi um escritor bastante prolífico e, no século XIX, um dos poucos autores em língua portuguesa que podia sobreviver de literatura. Isso lhe permitiu empenhar a pena em diferentes esferas literárias, mas é como romancista que seu nome se inscreve no panteão dos grandes escritores portugueses. As características de escola empregadas em suas histórias mais longas também se encontram em *A caveira*, que pode ser considerada uma narrativa macabra, mas igualmente uma história de amor: o enredo gira em torno de um homem que, já em idade avançada, relata como roubou o crânio do túmulo



da moça por quem fora apaixonado na juventude, sem ter seus sentimentos correspondidos.

Para construir o enredo, o autor português vale-se de um recurso bastante utilizado no chamado Pré-Romantismo e no Romantismo, que consiste em deslocar o tempo narrativo para o passado, especialmente como reminiscências da Idade Média. Com isso, existem duas camadas narrativas no conto – uma em que um narrador (que poderia ser confundido com a figura do próprio escritor) reproduz um relato ouvido de um velho fidalgo e outra em que o próprio velho narra a história central. Há, portanto, uma narrativa que emoldura a outra, contada como uma história verdadeira.

A respeito do que consideramos aqui um pretense efeito de veracidade, é preciso lembrar alguns pontos importantes.

O conto foi publicado originalmente em 1855⁵, num volume intitulado *Scenas contemporaneas*. À época, muitos avanços técnico-científicos já haviam ocorrido, e isso talvez conferisse ao momento vivido pelo autor e seus leitores um halo de modernidade nunca antes experimentado. O narrador, no prólogo, tece alguns comentários sobre o avanço da modernidade, aproveitando para neles enfatizar a distância temporal, em que tem peso também, de certa forma, a distância espacial:

A provincia de Traz-os-Montes é um sertão desconhecido, um retalho de Portugal segregado da civilização. (BRANCO, 2017)

Será então chegado o momento solemne de pedir á provincia do norte a historia do seu passado. Serão exploradas então as minas de poesia, entulhadas pelo obscurantismo de longos seculos. Acontecerá muitas vezes encontrar-se um sóco onde se esperava um borzeguim de castellan. O leitor pedirá uma heroica lucta de dous infanções armados da fidalga espada, e verá duas fouces roçadouras decidirem um pleito de apaixonado melindre.

Mas não será em tudo assim a chronica obscura da provincia, onde vivi alguns annos, e em poucos dias colhi apontamentos para longos trabalhos de muito proveito esthetico, plastico, artístico, e não sei mesmo se cubico, anomalo, e hybridio.

⁵ A versão utilizada neste trabalho tem como base a segunda edição, de 1862.



A historia, que vou contar, com innocentissima lealdade, póde ser confirmada ainda por duas ou tres testemunhas, que, pelo menos, viviam, ha cinco annos. Fallo assim com orgulhosa authority, porque tenho direito a ser acreditado em romances, que tem a honra de assentarem n'uma sincera base. (BRANCO, 2017)

Se, na época da publicação do conto, havia cidades em que o frenesi da modernidade já se impunha à realidade, havia também, no velho Portugal, lugares em que a vida cotidiana era ainda predominantemente agrária. Supondo que a narrativa tenha sido engendrada visando um público urbano – como se infere a partir do fragmento destacado acima –, o distanciamento geográfico reforça aquele instaurado pelo temporal. Somando-se a isso, estabelecer o ponto de partida para a narrativa em um relato em primeira pessoa, apoiado por possíveis testemunhas, é um meio eficaz de se gerar o efeito de confiabilidade. Tal recurso indica que o autor lusitano conhecia bem a estrutura da novela gótica, em cujo histórico ressoam os nomes de Ann Radcliffe e Horace Walpole, ao lado de outros, compatriotas e estrangeiros (ROSADO, 2004, p. 26-28). A lugubridade da temática das histórias, bem como seu caráter profano, encontra terreno fértil no Romantismo, o que se observa facilmente nesse conto. Assim, o prólogo da história propriamente dita pretende instaurar um clima mais propício à aceitação dos acontecimentos narrados na sequência.

Além do prólogo, o conto se divide ainda em mais quatro partes.

A primeira é dedicada a contar as origens do protagonista da história. Este, em resumo, era um homem de origem vulgar que se valera do título de um antepassado (bastardo), tornando-se Dom João de Noronha.

João da Silva foi conscienciosamente fidalgo desde esse instante. Tirou uma certidão, hypothecou metade da sua fortuna ao fôro, e conseguiu-o. Não diremos ao certo quem foi o concussionario d'aquelles tempos, que lhe recebeu os dous mil cruzados do pergaminho. As urgencias do estado de hoje eram litteralmente as urgencias do estomago dos chancelleres môres do reino. (BRANCO, 2017)

Note-se a ironia tanto no que se refere ao protagonista, quanto ao serviço real. A nobreza de D. João (antes, simplesmente **da Silva** e, agora, **de Noronha**) é ridicularizada, o que se estenderia à própria ideia de nobreza, quando o narrador informa ao leitor que os verdadeiros fidalgos, por assim dizer, não



havam aprovado o artifício de que fizera uso o plebeu João, mas que ele “seria hoje affavelmente recebido pela velha nobreza, com tanto que as diferenças no azul do sangue fossem saldadas com o amarello do ouro” (BRANCO, 2017). Também nessa parte é revelado que o velho D. João guardava, numa redoma de vidro, uma caveira, a qual, toda quinta-feira santa, era coberta com um véu fúnebre. É esse o elemento de mistério que insere o leitor na atmosfera macabra da história.

Na segunda parte, surge a personagem Martha, amada por D. João de Noronha, e que figura como o pivô de um acontecimento cujo desfecho é o mais trágico possível. Pedro de Mesquita, um nobre valoroso, era o senhor do coração da jovem, cujo encanto, porém, não deixava de atrair outros olhares apaixonados. Heitor Corrêa, outro nobre igualmente valoroso, era o rival de Pedro de Mesquita. Inevitavelmente, os dois homens batem-se em cruento duelo de espadas. E, para conferir maior dramaticidade à cena, tudo ocorre em solo sagrado, no adro da Igreja de São Francisco, numa quinta-feira santa, logo após o término do ofício e diante dos olhares atônitos do povo.

No início da terceira parte do conto, Heitor é vencido, mas ambos os combatentes morrem. Pedro, mesmo ferido pelo embate, teria sobrevivido, se não fosse o irmão de seu oponente, Fernando Corrêa, que entra numa botica, onde se recuperava o duelista duplamente vitorioso (independentemente da disputa por meio do aço, já era dono das preferências de Martha), e o mata à queima-roupa, com um bacamarte. Nesse ponto da história, também se pode perceber certa crítica social, dessa vez, à total falta de nobreza do ato do irmão vingador, que mata Pedro covardemente. A crítica aparece com maior evidência, quando se revela que o assassino, por fazer parte da nobreza, não sofre punição pelo crime.

A última parte do conto é centrada em Martha, ou ainda, no fascínio que esta exerce sobre o funesto narrador da história central. Ao saber que Pedro estava morto, ela não resiste e, em total silêncio, também morre. Segue-se, então, o clímax do conto: passados três anos da morte da moça, D. João convence um coveiro a exumar seu cadáver. Nessa parte, delírio e realidade se misturam, numa cena esteticamente articulada pelo grotesco:

Erguera-se do tumulto para ajoelhar, a meus pés... tinha a face lacerada pelos vermes. E era bella ainda... Devo ser sincero, meu amigo... É impossivel que a imaginação me mentisse... Ovi-lhe a sua voz... senti o frio das suas mãos... ergui-a de meus pés... perdoei-lhe... chorei com ella... A voz d'um homem chamou a minha alma á realidade acerba d'aquella scena, que se me figurava um sacrilegio, uma profanação.



Era o coveiro, que me dizia: “a enxada já topou com os ossos”.
(BRANCO, 2017)

O fidalgo, por pouco, não desiste do intento sinistro:

Cheguei ainda a proferir a primeira palavra do coração, que se arrependera. Quiz deixar intactas aquelas cinzas. Luctei comigo para vencer um excesso de medo, um abuso, talvez, da imaginação. Não pude; mas não pude também retirar-me sem uma reliquia, um ser sem alma, uma recordação para as lágrimas, e uma gloria só minha n’este mundo... a gloria de possuir na morte uma companhia que tivesse sido incentivo de lágrimas, já que não pude conseguir como companheira na vida essa preciosa existencia, que me espera ha sessenta e seis annos na eternidade. (BRANCO, 2017)

Quando termina de narrar como o crânio lhe veio às mãos, cessa também a parte que lhe cabe na narrativa como um todo, e a palavra volta ao primeiro narrador. Este comenta ainda que, após ter-lhe revelado seu maior segredo, o nobre ancião, em outras ocasiões, ensinou-lhe a “sciencia do espiritualismo”, que ele abandonaria posteriormente. Tal recurso não parece fortuito, pois sugere que esse narrador pretende identificar-se com o leitor; é como se, ao dizer que seu “espiritualismo” foi coisa do passado, ele se mostrasse um homem do meio urbano e do seu tempo, o que estreita o vínculo entre os dois lados da página e reforça o tom de verdade daquilo que acaba de ser narrado.

Ainda, a fim de não deixar solto nenhum fio do texto, esse narrador pondera, em diálogo imaginado com uma leitora, que a caveira deve estar enterrada junto aos ossos de D. João.

UM ESQUELETO

Publicado no *Jornal das famílias*, entre outubro e novembro de 1875, esse conto de Machado de Assis tem uma estrutura semelhante ao que vimos acima, a respeito do conto de Camilo Castelo Branco. A história se divide em seis capítulos, o que provavelmente se deve ao fato de ter sido publicada originalmente em um periódico. Desses capítulos, o primeiro serve também como uma espécie de prólogo, e o último funciona como um epílogo.

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).



A narrativa se desenvolve em torno de uma personagem excêntrica, o Dr. Belém, que guardava consigo o esqueleto de sua primeira esposa, Luísa. O narrador de primeiro plano, heterodiegético, logo cede a palavra a outro, homodiegético, que conta a história do referido doutor, descrito como alguém que aparentava ser bem mais velho do que realmente era, abatido pelos estudos e pelos desgostos da vida. A descrição física da personagem principal é sintomática do efeito que a narrativa pretende imprimir:

(...) era um homem alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Conquanto o seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto. (ASSIS, 2017)

Uma figura como essa devia chamar a atenção das pessoas, que o tinham por “lobisomem ou quando menos amigo íntimo do diabo” (ASSIS, 2017), nas palavras do segundo narrador, Alberto, que o tem como amigo, além de ter sido seu aluno⁶. Em uma das conversas entre ele e seu mestre, o leitor fica sabendo que este último fora casado e que, em três meses, casar-se-ia novamente. Motivado pela conversa, Dr. Belém convida Alberto a entrar e, então, mostra-lhe o esqueleto de sua primeira esposa:

No fundo do gabinete havia um móvel coberto com um pano verde; o doutor tirou o pano e eu dei um grito. Era um armário de vidro, tendo dentro um esqueleto. Ainda hoje, apesar dos anos que lá vão, e da mudança que fez o meu espírito, não posso lembrar-me daquela cena sem terror.

— É minha mulher, disse o Dr. Belém sorrindo. É bonita, não lhe parece? Está na espinha, como vê. De tanta beleza, de tanta graça, de tanta maravilha que me encantaram outrora, que a tantos mais encantaram, que lhe resta hoje? Veja, meu jovem amigo; tal é última expressão do gênero humano. (ASSIS, 2017)

⁶ O conto se abre com alguns amigos conversando sobre assuntos diversos, quando, a dado momento, um deles fala da beleza da língua alemã, e Alberto diz tê-la aprendido com um tal Dr. Belém. A partir daí, a narrativa se concentra nessa personagem.



O futuro casamento do doutor é também uma de suas excentricidades. Ele próprio afirma que não havia pensado em se casar novamente, antes de Alberto fazê-lo refletir sobre o assunto. A escolha da noiva não ocorre por estar apaixonado, mas por esta lhe parecer a “mais possível” (ASSIS, 2017). Ele então se casa com Marcelina, e tudo parece correr bem até certo ponto da história, em que Alberto, sem que lhe fosse notada a presença, observa os recém-casados à mesa do jantar, acompanhados do esqueleto da primeira esposa. Em outra ocasião, não conseguindo fugir ao jantar na casa de seu amigo, toma lugar à mesa, unindo-se ao estranho trio. Durante a refeição, é dada a conhecer a circunstância da morte de Luísa: Dr. Belém a matou, tomado por um ciúme que posteriormente se mostraria infundado. Assim, o remorso pelo assassinio de uma inocente o fez guardar consigo seus restos mortais. Acontece que, poucos dias depois, o velho excêntrico faz uma viagem, e Marcelina fica hospedada na casa da irmã de Alberto. Passado mais um tempo, Marcelina, Alberto, sua irmã e seu cunhado vão ao encontro do Dr. Belém e permanecem alguns dias em sua companhia. O homem, que pediu para que lhe levassem o esqueleto da falecida, parece ainda mais estranho, o que em breve seria esclarecido, pois julgava que sua esposa e seu amigo estavam apaixonados. Estes tentam argumentar que se trata de outro equívoco, mas o doutor parece não querer dar ouvidos. Ele, então, mostra uma carta anônima, forjada por um antigo pretendente de Marcelina, e depois se embrenha na vegetação, abraçado ao esqueleto.

Assim termina o penúltimo capítulo. O último é curtíssimo, mas reveste a narrativa toda de outro teor. Ei-lo transcrito integralmente:

Alberto acabara a história.

— Mas é um doudo esse teu Dr. Belém! exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

— Ele doudo? disse Alberto. Um doudo seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.

É inútil dizer o efeito desta declaração. (ASSIS, 2017)

Não seria demais supor que a reação de um ou outro leitor do conto que o tenha acompanhado capítulo a capítulo no periódico tenha sido semelhante à dos amigos de Alberto. A seguir, apresentaremos alguns comentários que, apesar de não serem propriamente um mergulho de fôlego na análise das narrativas, oferecem elementos que estabelecem pontos importantes para se



pensar a tradição literária em língua portuguesa, sobretudo do ponto de vista da formação do cânone estabelecido nos estudos brasileiros.

LÁ E CÁ

Uma semelhança evidente entre as histórias resumidas acima é que, em ambas, há uma personagem excêntrica que guarda os ossos da mulher amada. Porém, a maneira como os elementos intratextuais são articulados em cada um dos contos propicia diferentes efeitos, cujos matizes permitem, inclusive, notar algumas particularidades do meio social em que essas histórias circulavam ou, numa análise voltada para a questão da autoria, uma possível apreciação das diferenças e semelhanças entre os estilos empregados pelo escritor brasileiro e pelo português. Essas questões devem ser desenvolvidas em outra ocasião, mas é preciso ao menos assinalá-las aqui, pois são muito importantes para que qualquer estudioso interessado em compreender a literatura brasileira as desconsiderasse.

Interessantemente, a proximidade entre os dois escritores é maior do que faz supor a leitura dos contos. Machado de Assis certamente conhecia a obra de Camilo Castelo Branco. Segundo Paulo Franchetti (2018), era impossível que não a conhecesse. Isso porque o autor português era muito lido e respeitado pela intelectualidade brasileira da época, além de ter sido amigo íntimo do cunhado do brasileiro. Para o pesquisador, a quase inexistência de referências na obra machadiana ao escritor lusitano deve-se a dois fatores: primeiro, por causa da polêmica do *Cancioneiro alegre*, editado pelo português e cujo tratamento dado aos poetas brasileiros causou muita confusão; segundo, pela chamada “angústia da influência” (FRANCHETTI, 2018). A esse respeito, observemos apenas o seguinte:

De fato, dentro dos romances do autor português, bem como nos prefácios, encontraremos múltiplas ocorrências de reflexão sobre a ficcionalidade, o ato e os limites da escrita, e sobre as expectativas de leitura do leitor romântico, que depois vieram a ser postuladas como índice da modernidade inovadora de Machado. E em muitas das suas obras – mas especialmente nas *Novelas do Minho*, 1875-7 – deparamos com uma pleora de construções e torneios sintáticos semelhantes aos que depois seriam vistos como característicos do estilo machadiano. (FRANCHETTI, 2018)



Partindo desse comentário, não seria estranho imaginarmos que o autor de *Um esqueleto* teria lido *A caveira*, bem como a outros cultores do gênero gótico e do fantástico. A pertinência dessa hipótese concentra-se basicamente no seguinte: o narrador do conto brasileiro parece brincar com o leitor habituado a esse tipo de história. Ao contrário do que se observa no caso português, esse narrador não se esforça para conferir credibilidade à narrativa, mas a desmascara no último instante, como se nos pregasse uma peça, quebrando as expectativas de leitura com bom humor, o oposto do observado no conto camiliano. Neste, por sua vez, o tom é mais sério, apesar da ironia do narrador de primeiro plano. O epílogo não desfaz tudo o que lhe antecede, mas o confirma.

Outro aspecto interessante quanto à proximidade dos dois escritores é que Francisco Xavier de Novais (1820-1869), irmão da esposa de Machado de Assis, Carolina Augusta Xavier de Novais (1835-1904), foi editor do periódico *O futuro*⁷, do qual tanto o autor português quanto o brasileiro foram assíduos colaboradores. O escritor brasileiro chega mesmo a fazer uma referência ao português, em uma das crônicas escritas para o periódico (SANDMANN, 2013, p. 124).

Se, por outro lado, a leitura dos textos em si não permite afirmar que houve influência direta do conto lusitano, é possível ao menos salientar alguns contrapontos a respeito das duas narrativas. Sendo a paródia um elemento fundamental na obra de Machado de Assis (BELLIN, 2016a, p. 4), podemos considerar os contos aqui em questão como duas posturas diferentes diante do fenômeno gótico na literatura: uma que se insere na tradição, e outra que parodia as histórias de horror. Não se pode dizer, certamente, que houve intenção de ridicularizar o gênero no conto machadiano, até mesmo porque se nota o uso consciente e convincente dos recursos narrativos; mas, igualmente, não se deve desconsiderar o ar de troça no fim da narrativa. O desfecho indica uma boa dose de ironia, o que também se percebe no conto de Camilo Castelo Branco, porém a diferença fundamental nesse quesito é que, no caso brasileiro, ela se dirige à própria estrutura do texto.

No conto português, a cena da violação do túmulo de Martha é rica em imagens, que figurativizam o delírio associado ao crime sacrílego que se descortina aos olhos do leitor. No conto brasileiro, porém, omite-se a maneira como o esqueleto da mulher foi conseguido. Isso porque não interessa à construção da narrativa, que é mais paródica do que emuladora. O mais próximo do horror que se pode encontrar no conto brasileiro, em comparação com o recurso utilizado no conto lusitano, é a cena em que Dr. Belém, Marcelina e Alberto jantam acompanhados do esqueleto de Luísa, mas aqui também o efeito é suavizado pela

⁷ O periódico foi editado de 15 de setembro de 1862 a 1º de julho de 1863, num total de 20 números.



conversa, que, mesmo partindo da estranheza de semelhante comensal, segue um rumo psicológico, que apenas acentua a extravagância do anfitrião. Parece não haver, no conto machadiano, o ar solene que se encontra na história contada por D. João de Noronha, marcada pelo mesmo *pathos* do início ao fim. Não há ironia no relato do velho fidalgo. Na narrativa central de *A caveira*, encontramos inclusive elementos da tragédia clássica⁸, que reforçam o sentimentalismo que permeia todo o relato. O mesmo não ocorre com *Um esqueleto*.

No que se refere aos recursos narrativos, algumas semelhanças ainda podem ser encontradas, mas com funções diferentes em cada um dos contos. A exumação do crânio, por exemplo, ocorre à meia-noite, assim como a narração de Alberto:

Era meia noite, e perpassavam em redor de mim as larvas do terror, agitadas pelo lampejar tremulo das lampadas, suspensas no altar do Santissimo Sacramento. O coveiro, afeito a lidar com os mortos, tremia, e largava machinalmente a enxada com que afastava as camadas da terra. (BRANCO, 2017)

A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann. Alberto começou a narração. (ASSIS, 2017)

Há aparentemente, no segundo excerto, a intenção de evidenciar o artificialismo das histórias de horror, e, em poucas linhas, juntam-se alguns dos elementos quase sempre presentes nas narrativas do gênero. Isso, porém, é arquitetado para reforçar o efeito quase cômico do desfecho do conto — ao menos é o que sugere a maneira como a narrativa termina. No caso de *A caveira*, os clichês se prestam a reforçar o efeito dramático, além do que, em segundo grau, endossam a intensidade do amor que D. João sentia por Martha.

Os motivos para que cada uma das personagens das histórias queira possuir uma lembrança, por assim dizer, tão pouco usual da mulher amada,

⁸ De acordo com Aristóteles, a tragédia deve representar ações da nobreza e deve inspirar temor e pena (Cf. ARISTÓTELES, 1996, especialmente, p. 34, 43 e 44).



são também diferentes. D. João não teve seu amor correspondido por Martha; por isso, procura guardar junto de si uma relíquia daquela que não pôde ter em vida. É seu amor pela defunta que o motiva a abrir o túmulo. Dr. Belém, por sua vez, mata Luísa. Ele pôde tê-la consigo enquanto viva, e não é outro senão ele próprio o responsável pela morte da esposa. O que o motiva é o remorso. Se um procura alento na esperança de unir-se na eternidade àquela que tanto amou em vida, o outro busca o perdão por não ter amado suficientemente a esposa, para acreditar em sua inocência. Nesse ponto específico, curiosamente, o conto de Machado de Assis é mais sinistro do que o de Camilo Castelo Branco.

Outra coisa que parece ser comum às duas personagens centrais dessas narrativas, no entanto, é que, para ambas, existe a ideia de continuidade da vida no além. No conto português, essa ideia evidencia-se em vários momentos da narração de D. João; já no brasileiro, somente durante o referido jantar de que participa Alberto é dita alguma palavra sobre a crença na alma; ainda assim, de maneira breve.

Conforme o que se afirmou algumas linhas atrás, a própria construção desse conto machadiano leva a crer que não se trata de uma história que pretende enredar o leitor numa atmosfera de horror, que pretenda sondar o lado tenebroso da existência humana. A intenção indisfarçada do narrador parece ser somente entreter. Ainda uma hipótese insinua-se à nossa consciência, quando lembramos que esse conto foi publicado poucos anos antes de virem a lume as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o elemento sobrenatural está presente e permeia o romance todo, bem como a ironia típica do narrador machadiano da maturidade: é como se o autor ensaiasse, ao menos em parte, a técnica empregada no romance que publicaria pouco tempo depois e que seria, para a história literária brasileira, o marco inicial do Realismo no Brasil. Nesse sentido, um trecho do conto pode ser sutilmente revelador. Trata-se de duas falas apresentadas durante a cena do jantar, as últimas do fragmento transcrito abaixo:

— Doutor, disse eu, respeito os seus hábitos; mas não me dará a explicação deste?

— Este qual? disse ele. Com um gesto indiquei-lhe o esqueleto.

— Ah!... respondeu o doutor; um hábito natural; janto com minhas duas mulheres.

— Confesse ao menos que é um uso original.

— Queria que eu copiasse os outros? (ASSIS, 2017)



Se aceitarmos a hipótese de que Machado de Assis tenha parodiado as narrativas góticas europeias, não será absurdo entrever, no diálogo destacado acima, a sugestão de que, pelo menos neste conto, ele fazia o mesmo que outros já haviam feito, mas sem copiá-los. Entretanto, essa associação permanece, evidentemente, apenas no campo da especulação e, até onde se sabe, não há elementos suficientes para sustentá-la. O que se pode afirmar é que existe, em ambos os contos, referência ao campo literário. Contudo, as maneiras como são feitas as referências são bem diferentes, pois uma é explícita – segundo se pode constatar no prólogo e no *epílogo* da história camiliana – e outra, implícita. A voz autoral não aparece nesse conto machadiano, nem há referência ao leitor, como se observa em outras narrativas do célebre escritor fluminense. Já no caso da narrativa portuguesa, esses recursos são utilizados abertamente. No conto de Machado de Assis, a referência à literatura se dá no corpo do próprio texto, porque a narrativa em si estabelece a relação com o gênero que ela parodia.

CONCLUSÃO

Algumas das questões alvitradas aqui são ainda embrionárias e, com certeza, merecem análise mais cuidadosa. Outras foram, quando muito, apenas sugeridas: um ou outro trecho dos contos que poderia ferir a verossimilhança; as particularidades do idioma português como material de confecção literária, em seus matizes europeu e americano; a maneira como o texto machadiano dialoga com a tradição literária europeia; ou, ainda, a relação entre o conto e a realidade brasileira, conforme aponta Bellin (2016b), por exemplo.

O que se pretendeu foi simplesmente destacar algumas ideias a respeito da relação entre as literaturas brasileira e portuguesa, observando especificamente os elementos narrativos ligados a um gênero tido como periférico, principalmente no Brasil. As obras literárias portuguesas que tematizam o horror – no que diz respeito, pelo menos, ao século XIX – são mais conhecidas do que as brasileiras, e isso permanece ainda como herança dos contextos que deram origem ao que se reconhece hoje em dia como um cânone literário, estabelecido com muitos resquícios do nosso projeto romântico. Como se sabe, no desejo de autoafirmação, os escritores desse período de nossa história buscaram afastar-se da literatura da velha metrópole, e, com esse afastamento, pouco reverberaram as narrativas que não se empenhavam em enaltecer o país e os elementos que, posteriormente, seriam utilizados como símbolos nacionais.

Ainda, em acordo com uma perspectiva que privilegia o diálogo entre as obras, nos estudos literários, buscamos seguir um caminho que permitisse um olhar abrangente sobre as narrativas, ainda que o interesse encontre-se



especialmente no contexto literário brasileiro. Por fim, é preciso sempre lembrar também a riqueza da língua e as diferentes possibilidades de criação dentro de um mesmo idioma. Com isso, esperamos que a leitura deste texto possa de alguma forma contribuir para os estudos da literatura produzida no Brasil, principalmente no que se refere a uma compreensão mais profunda da formação do tradicional cânone literário.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ASSIS, J. M. M. de. *Um esqueleto*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=17905. Acesso em: 19 dez. 2017.

BELLIN, G. A paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco. *Matraga*, v. 23, n. 39, Rio de Janeiro, 2016a, p. 88-105.

_____. Fazendo apetite para o chá: narrativa fantástica e identidade nacional em "Um esqueleto", de Machado de Assis. *Abusões*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, 2016b, p. 50-72.

BRANCO, C. C. A caveira. In: _____. *Scenas contemporaneas*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/23203/23203-h/23203-h.htm>. Acesso em: 19 dez. 2017.

CESAROTTO, O. A estética do medo. In: LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 9-12.

FRANCHETTI, P. *Machado e Camilo*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0622-1.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2018.

ROSADO, T. M. V. F. C. *Camilo e Eça: o apelo do horror*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

SANDMANN, M. Camilo Castelo Branco e Machado de Assis nas páginas de O futuro. *Letras*, n. 88, Curitiba, jul./dez. 2013, p. 117-126.

