

Entre máscaras: o medo em *A máscara da morte rubra*, de Edgar Allan Poe

Érica Antonia Caetano*

Resumo: O conto *A máscara da morte rubra* (1842), de Edgar Allan Poe (1809-1841), embora tenha sido publicado há quase dois séculos, revela inquietações da sociedade contemporânea: o fantasma das máscaras; o isolamento e/ou o confinamento social; o contágio e o recorrente medo da morte. Posto isso, o presente artigo propõe uma leitura do conto em questão, com base nas reflexões teóricas acerca do fantástico, especialmente as de Lovecraft (2008), de Todorov (2008), de Freud (2010) e de Roas (2014). A análise constatou que cada teoria em particular converge a um ponto comum: a ocorrência do medo.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Literatura fantástica. Medo. Morte.

Abstract: The short story *The Masque of the Red Death* (1842), Edgar Allan Poe (1809-1841), although it has been published almost two centuries ago, it presents some concerns of contemporary society: the masks nightmare; isolation and social confinement; contamination and the persisting fear of death. Thus, this research proposes to make a reading of the short story mentioned, using as theoretical basis some important names of Fantastic literature theory, especially Lovecraft (2008), Todorov (2008), Freud (2010) and Roas (2014). The analysis has found that each theory, on its own way, converges to a common point: the occurrence of fear.

Keywords: Edgar Allan Poe. Fantastic Literature. Fear. Death.

Resumen: El cuento *La máscara de la muerte roja* (1842), Edgar Allan Poe (1809-1841), aunque se publicó hace casi dos siglos, revelaciones de la sociedad contemporánea: el fantasma de las máscaras; aislamiento y / o confinamiento social; contagio y el miedo recurrente a la muerte. Dicho esto, este artículo busca leer el cuento en cuestión, a partir de reflexiones teóricas sobre lo fantástico, especialmente los de Lovecraft (2008), Todorov (2008), Freud (2010) y Roas (2014). Un análisis encontró que cada teoría en particular converge hacia un punto común: la aparición del miedo.

Palabras-clave: Edgar Allan Poe. Literatura fantástica. Temor. Muerte.

Introdução

* Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). <http://orcid.org/0000-0002-4083-7994> / ericaantoniacaetano@hotmail.com



É fato que a sociedade vive transformações em âmbitos diversos. De modo especial, o ano de 2020 foi marcado historicamente, e em nível global, por uma crise na saúde pública em virtude da pandemia instaurada com a chegada do SARS-CoV-2, o novo coronavírus. Além do contágio infeccioso provocado por esse vírus – que pode ser fatal –, é notória a contaminação emocional resultante das incertezas vivenciadas nesse contexto.

Não diferentemente, no campo da literatura também se verificam muitas mudanças, pois a literatura representa a sociedade. Em sua extensa produção literária, Edgar Allan Poe, escritor norte-americano do século XIX, traz à tona uma variabilidade de medos passíveis de serem vividos pelo homem e, por isso mesmo, seus textos são atemporais, mantendo-se expressivos ao longo dos séculos, inclusive no XXI. O conto *A máscara da morte rubra* (POE, 2008), embora tenha sido publicado há quase dois séculos, representa justamente algumas das inquietações da sociedade contemporânea: o fantasma das máscaras, o isolamento e/ou o confinamento social; o contágio e o recorrente medo da morte.

Consagrado pela crítica literária como o mestre dos textos de horror, Poe é reconhecido pela sutileza técnica ao narrar histórias nas quais a temática envolve mistérios, dúvidas, dores, doenças, mortes e medos. Esses traços contribuíram para que muitos estudiosos aproximassem textos desse escritor da literatura fantástica.

No caso da literatura fantástica, é válido lembrar que, desde sua gênese, no século XIX, até sua maturação, no século XX, vê-se um longo percurso de reflexões e de contribuições teóricas, como as de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), Tzvetan Todorov (1939-2017), Sigmund Freud (1856-1939) e David Roas (1965).

Lovecraft é, sem dúvidas, grande referência quando o assunto é a literatura fantástica. Na introdução de sua obra *O horror sobrenatural em literatura* (LOVECRAFT, 2008), o autor define a literatura fantástica como aquela que é capaz de suscitar medo, mais designadamente o medo do desconhecido no leitor. Segundo ele, “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. (LOVECRAFT, 2008, p. 13).

O filósofo e linguista búlgaro Todorov, por sua vez, destaca-se como um dos estudiosos mais relevantes para o campo da literatura fantástica. Em *Introdução à literatura fantástica* (2008), ele exhibe sua acepção de fantástico, tomando como base propostas apresentadas outrora por estudiosos, como Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James, Olga Reimann, Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Em linhas gerais, conforme Todorov (2008), o limite entre o real e o irreal é o que configura o fantástico, ou seja, o fantástico se dá a partir da hesitação, do efeito de incerteza. Em sua visão, “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”. (TODOROV, 2008, p. 37).

Freud também apresenta contribuições a essas reflexões em sua publicação intitulada *Das Unheimlich* (em português, *O Inquietante*) (2010). Nesse texto, o psicanalista austríaco trata dos sentimentos de inquietação e de estranheza diante do desconhecido. Para Freud (2010, p. 332), “o inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer”.

Por fim, mas não menos importante, Roas, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, entende que o fantástico contemporâneo é caracterizado pela “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente”. (ROAS, 2014, p. 67).

Cada um desses estudiosos em particular apresenta, ao tratar da acepção do fantástico, opiniões que, por vezes, até se chocam. Sobre essa questão, Selma Calasans Rodrigues, em seu trabalho *O fantástico* (1988), dedica um capítulo à discussão das várias visões existentes sobre essa temática. Nessa obra, a pluralidade da questão e a reflexão sobre ela estão presentes já no título do capítulo: “Fantástico ou fantásticos?”.

Fantástico ou fantásticos, o que fica claro é o fato de que muitos estudiosos se dedicaram, ao longo da história, a analisar textos que fogem ao realismo estrito. Por conseguinte, proporcionaram vieses diversificados para leituras do texto literário.

Destarte, partindo dessa pluralidade de contribuições teórico-metodológicas acerca do fantástico e, ciente de suas particularidades, o interesse deste trabalho reside em ler o conto *A máscara da morte rubra* (1842), de Edgar Allan Poe, compreendendo, por intermédio desses teóricos, um ponto convergente, a presença do medo.

O medo, a máscara e a morte

... “Por que, diabos, me preocupo desta maneira e sofro todas estas inquietações por causa de uma bobagem?”, pensou, sorrindo estranhamente.

- Hum! Sim, é isso, está tudo ao alcance do homem e tudo vem parar nas suas mãos, só que o medo... Isto é um axioma... É curioso: de que será que as pessoas têm mais medo? ...

Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*.

... um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelho. A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe.

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*.

Tão antiga como a forma de narração fantástica é a existência do medo. Não gratuitamente, haja vista que o medo é natural ao homem. Delpierre já alertara que o medo “nasceu com o homem na mais obscura das eras” (1974 apud DELUMEAU, 2009, p. 23). Além disso, o autor assevera que o medo se faz presente ao longo da vida, “acompanha-nos por toda a nossa existência”. (DELPIERRE, 1974 apud DELUMEAU, 2009, p. 23).

Sem dúvidas, do nascimento à morte, muitos medos podem ser experimentados pelo homem: medo de escuro; de fantasmas; de mulas sem cabeça; de loiras do banheiro; de bruxas; de vampiros; de tempestades; de frio; de dores; de doenças; de solidões; de fome; de guerras; de perdas; de pobreza; de traições; de rejeições; de velhice; de morte.

Em *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*, Jean Delumeau (2009) delineia um panorama histórico sobre as concepções de medo. Na introdução da obra, ele registra que o medo foi tendencialmente ocultado na literatura em prol da bravura. Em suas palavras:

Da antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia – individual – dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos

apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus. Com a Revolução Francesa, estes conquistaram pela força o direito à coragem. Mas o novo discurso ideológico copiou amplamente o antigo e seguiu a tendência de camuflar o medo para exaltar o heroísmo dos humildes. (DELUMEAU, 2009, p. 17).

Ainda que por um tempo, na história literária, tenha sido ofuscado pela valentia, o medo sempre existiu e foi timidamente ocupando um espaço que lhe é de direito: “Dos contos de Maupassant aos *Diálogos das carmelitas* de Bernanos, passando por *La débâcle de Zola*, a literatura progressivamente restituiu ao medo seu verdadeiro lugar”. (DELUMEAU, 2009, p. 18, grifos do autor).

Hoje, o medo ocupa um espaço significativo em títulos de filmes (*Ilha do Medo* (2010), direção de Martin Scorsese), de romances (*Metrópole do medo* (2002), de Ed McBain), de poemas (*Congresso Internacional do Medo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade), de músicas (*Medo da chuva* (1974), de Raul Seixas), de autobiografias (*O medo do sucesso* (2016), de Ingra Lyberato), dentre outras obras. Entretanto, para além de sua existência nessas formas artísticas, vale destacar que o medo está em toda parte e parece crescer a cada dia mais e mais. Isso porque a sociedade enfrenta, nos últimos séculos, medos profundos, os quais culminam em um medo comum: o medo da morte. Pessoas já não se sentem seguras nas ruas, no trabalho, na escola, na igreja, nem mesmo em suas próprias casas, pois, em um piscar de olhos, podem ser surpreendidas por assaltantes, por assassinos, por veículos desgovernados que adentram e destroem sua moradia e, por vezes, suas vidas.

Como se toda essa conjuntura não bastasse, a sociedade tem sido envolvida por um medo novo e, em certa medida, desconhecido: o medo do contágio pelo novo coronavírus, causador da Covid-19, doença que vem, fantasmagoricamente, tomando o mundo todo. Esse receio não é gratuito, já que ações corriqueiras se tornaram problemáticas, como o simples ato de sair de casa, que só deve acontecer em casos de extrema necessidade. Do contrário, a Organização Mundial da Saúde (OMS) é clara em sua recomendação: nada de passeios; encontros com familiares ou com amigos; festas; viagens ou compras em grupo; nada de abraços; beijos ou apertos de mãos. É preciso

manter o distanciamento, ou mesmo o isolamento social, e é necessário usar máscaras a fim de minimizar a contaminação e para, inclusive, manter-se vivo.

Nesse contexto, a ausência da máscara que, ao longo da história, assumiu as mais diversas finalidades e simbologias, tornou-se, para o observador, um elemento sobrenatural. Afinal, o uso da proteção em questão encontra-se registrado como uma das medidas fundamentais para barrar a transmissão desse vírus e, conseqüentemente, para salvar vidas. Logo, a falta da máscara, hoje, foge da realidade referencial da sociedade.

A máscara da morte

Tu te escondes atrás de muitas máscaras, não sabemos onde você está..

Chegas de repente, leva nossos amados, sem sequer nos avisar..

És rápida, sorradeira e cruel, os nossos levamos para o céu.

Mascaras-te de muitas formas, vens silenciosa e às vezes não demoras.

Nivaldo Joaquim, Sonhos e Ilusões.

O conto *A máscara da morte rubra* começa marcando a sua indeterminação temporal, elemento fundante para levar o leitor ao universo dos contos de horror, haja vista que cria uma atmosfera de dúvidas e suspense. Esse cenário começa a ser desenhado logo na frase que abre o conto: ela evidencia um dado marcado pelo fatídico e sugere a atemporalidade das doenças devastadoras:

Por muito tempo a ‘Morte Rubra’ devastara o país. Jamais pestilência alguma fora mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois, vinha profusa sangueira pelos poros e a decomposição. [...] A irrupção, progresso e desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora. (POE, 2008, p. 126).

Além de não haver menção a uma época específica, nesse excerto, fica nítido que o espaço também é indefinido com a não nomeação de um local específico. Essa “ausência” de informação permite uma abertura ampla para a espacialidade. Fato é que o trecho que introduz o conto só apresenta uma declaração certa, a de que a terrível

e fatal peste era uma novidade: “Jamais pestilência alguma fora mortífera”. (POE, 2008, p. 126).

Após ambientar o leitor em um tempo e em um espaço imprecisos, o narrador heterodiegético (GENETTE, 1995), apesar de não participar da história como personagem – fato inusitado para grande parte dos contos de Poe –, demonstra ter uma visão “por detrás” e conhecer todos os seus detalhes, “como um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas”. (POUILLON, 1974, p. 54). Assim, apresenta o personagem protagonista desta narrativa, o príncipe Próspero e, ao fazê-lo, descreve suas atitudes diante do cenário caótico instaurado no país:

Mas o príncipe Próspero sabia-se feliz, intrépido e sagaz. Quando seus domínios começaram a despovoar-se, chamou à sua presença um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da corte, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação do gosto excêntrico, posto que majestoso, do próprio príncipe. Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro. A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa. O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. Além de seus muros, campeava a ‘Morte Rubra’. (POE, 2008, p. 126).

O fragmento certamente evidencia dois pontos elementares da narrativa. Em primeiro lugar, salta aos olhos a falta de humanismo do príncipe, que, ao saber do infortúnio da peste adentrando os seus domínios, permanece ditoso e ainda escolhe amigos sadios e da corte para serem confinados com ele em seu luxuoso castelo. Além disso, deixa claro que nada faria para proteger os demais indivíduos daquela região: “O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa”. (POE, 2008, p. 126). Parece aqui que qualquer semelhança entre a ficção e a realidade não é mera coincidência. Delumeau (2009), ao tratar da tipologia dos comportamentos coletivos em tempo de peste ao longo da história, chamou isso de “ruptura inumana”. Segundo o autor, “Quando aparece o perigo do contágio, de início procura-se não vê-lo” e acrescenta que “as crônicas relativas às pestes ressaltam a

frequente negligência das autoridades em tomar as medidas que a iminência do perigo impunha [...]”. (DELUMEAU, 2009, p. 170).

Em segundo lugar, a presença do medo e a tentativa de burlá-lo também ficam evidentes nesse trecho, sobretudo, nas seguintes frases: “Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. [...] O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. [...] Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia”. (POE, 2008, p. 126). Delumeau (2009), falando ainda sobre a ruptura inumana, registra que, em alguns contextos, as pessoas se recusaram a atender o conselho das autoridades quando o assunto era a suspensão de suas atividades em escolas e sermões. Sobre essa questão, o autor adverte que, “por certo, encontram-se em tal atitude justificativas razoáveis: pretendia-se não assustar a população [...] e sobretudo não interromper as relações econômicas com o exterior”. (DELUMEAU, 2009, p. 170). Para além disso tudo, Delumeau (2009, p. 170) acresce que “[...] mais profundas que essas razões confessadas ou confessáveis, existiam certamente motivações menos conscientes: o medo legítimo da peste levava a retardar pelo maior tempo possível o momento em que seria encarada de frente”. Assim, nada melhor que diversão para ocupar as mentes, para poupar-se de martírios e, principalmente, para aproveitar a vida.

É justamente isso que o príncipe Próspero faz quando se depara com o momento mais crítico da epidemia: “Ao fim do quinto ou sexto mês de reclusão, quando mais furiosamente lavrava a pestilência lá fora, o príncipe Próspero decidiu entreter seus amigos com um baile de máscaras de inédita magnificência”. (POE, 2008, p. 126-127).

Se o narrador cria um clima tenso no início da narrativa, a tensão toma dimensões bem maiores a partir da descrição do espaço em que ocorre o baile. Nesse contexto, é importante notar como, antes de realizar a rica descrição dos sete salões, o narrador se aproxima do leitor e o envolve na trama, chegando a lhe pedir permissão para falar e evidenciando sua focalização onisciente intrusa (FRIEDMAN, 2002), por meio da inserção de um comentário marcado pela subjetividade:

Que cena voluptuosa, essa mascarada! Mas me permitam, primeiramente, falar das salas em que se realizou. Era uma série imperial de sete salões. Na maioria dos palácios, tais séries formam longas perspectivas em linha reta, as portas abrindo-se de par em par, possibilitando a visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era diverso, como se devia esperar do gosto bizarro do duque. Os

apartamentos estavam dispostos de forma tão irregular que a vista abarcava pouco mais de um por vez. A cada vinte ou trinta metros, havia um cotovelo brusco, proporcionando novas perspectivas. À direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma alta e estreita janela gótica abria-se para o corredor fechado que acompanhava as sinuosidades do conjunto. Essas janelas estavam providas de vitrais cuja cor variava de acordo com o tom predominantemente da decoração da sala para a qual davam. (POE, 2008, p. 127).

A seleção vocabular do narrador – eivada de adjetivos – é outro artifício de aproximação, pois permite ao leitor vislumbrar o espaço, mesmo não se fazendo nele presente.

A sala de extremidade oriental, por exemplo, fora decorada em azul, e intensamente azuis eram as janelas. A segunda sala tinha ornamento e tapeçarias purpúreas; purpúreas eram as vidraças. A terceira fora pintada de verde, sendo também verdes as armações das janelas. A quarta havia sido decorada e iluminada de alaranjado; a quinta, de branco; a sexta, de violeta. O sétimo aposento estava completamente revestido de veludo preto, que, pendendo do teto e ao longo das paredes, caía em dobras pesadas sobre um tapete de mesmo estofado e cor. Nesse aposento, entretanto, a cor das janelas não correspondia à das decorações. Suas vidraças eram vermelhas, de uma escura tonalidade sanguínea. Cumpre notar que em nenhum dos aposentos havia lâmpada ou candelabro pendendo do teto ricamente ornamentado a ouro. Luz alguma emanava de lâmpada ou candelabro em qualquer das salas. Contudo, nos corredores que as acompanhavam, em frente de cada janela, havia um pesado tripode a sustentar um braseiro cuja luz, filtrando-se através dos vitrais, iluminava o aposento, ocasionando uma infinidade de vistosas e fantásticas aparências. Na sala negra, porém, o clarão, inflitando sobre as negras cortinas através dos vitrais sanguíneos, produzia um efeito extremamente lívido, e dava aparência tão estranha à fisionomia dos que ali entrassem que poucos tinham coragem de atravessar o umbral. (POE, 2008, p. 127-128).

Ocorre que essas mesmas referências que enriquecem o conto contribuem para o desenvolvimento de uma atmosfera fantástica. Nas palavras de Lovecraft (2008, p. 17), a “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final da autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação”, a qual levará o leitor a se afundar com o medo. Para essa ambientação, algumas expressões são utilizadas, como “escura tonalidade sanguínea”, “pesado tripode”, “sala negra”, “negras cortinas”, “vitrais sanguíneos”, “aparência tão estranha”, “umbral”. Por outro lado, tais termos acionam a curiosidade do leitor para aquilo que está por vir, principalmente quando, para completar essa ambientação soturna, um objeto pertencente a ela se torna o novo alvo da minuciosa descrição do narrador:

Era nesse mesmo aposento que havia, encostado à parede oeste, um gigantesco relógio de ébano. Seu tique-taque lento, pesado, monótono. Quando o ponteiro dos minutos completava a volta do mostrador, e a hora estava para soar, saía dos brônzeos pulmões do relógio um som limpo, alto, agudo, extremamente musical, mas de ênfase e timbre tão peculiares que, a cada intervalo de hora, os músicos da orquestra viam-se constangidos a interromper momentaneamente a execução para ouvi-lo. Nesses momentos, era forçoso que os dançarinos parassem de dançar, e um breve desconcerto se apoderava da alegre companhia. Enquanto vibrava o carrilhão do relógio, os mais afoitos empalideciam, e os mais idosos e sensatos passavam a mão pela fronte, como em sonho ou meditação confusa. Tão logo se esvaíam os ecos, um riso ligeiro percorria a assembleia. Os músicos se entreolhavam, sorrindo da própria nervosidade e loucura, fazendo juras sussurradas, uns aos outros, de que o próximo carrilhonar do relógio não mais produziria neles tal comoção. Todavia, sessenta minutos mais tarde (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando vinha outro carrilhonar do relógio, de novo se dava o mesmo desconcerto, o mesmo tremor, a mesma meditação de antes. (POE, 2008, p. 128).

Um dos elementos narrativos que pode contribuir para o desenrolar de uma narrativa fantástica é o emprego do discurso figurado, como afirma Todorov, em suas palavras, “o sobrenatural pode por vezes ter sua origem na imagem figurada”. (2008, p. 85). No excerto supracitado, o narrador relata minuciosamente muitos traços do relógio – gigantesco, de ébano, tique-taque lento, monótono, pesado, timbre peculiar – a ponto de transformá-lo em um sujeito por meio da personificação, importante figura de linguagem que consiste em atribuir a objetos inanimados sentimentos ou ações próprias dos seres humanos. Isso fica evidente especialmente no trecho: “[...] saía dos brônzeos pulmões do relógio um som limpo”. O objeto, então, ganha vida por meio de seus pulmões brônzeos e passa a desconcertar os hóspedes de hora em hora com sua “presença”. Não por acaso, pois, conforme destaca Todorov (2008, p. 86), “o exagero conduz ao sobrenatural”. Com essa afirmação, o teórico busca demonstrar que a hipérbole, figura de linguagem caracterizada pelo exagero intencional, assim como a personificação, funciona como recurso discursivo essencial para o despertar do fantástico.

Ainda o narrador expõe que “a folia ia alegre e magnífica” (POE, 2008, p. 128), traduzindo toda a suntuosidade do príncipe, desde as fantasias até a orquestra. A movimentação dos foliões e o contentamento, porém, eram interrompidos logo que cantava o relógio, quando “tudo se fazia imobilidade e silêncio” (POE, 2008, p. 129); no

entanto, bastava o relógio se calar que todos voltavam a “viver e circular” pelos salões. Ou melhor, como destaca o narrador, menos em um deles:

[...] à última das sete salas, ninguém se aventurava, porque, avançando a noite, a luz filtrada pelas rubras vidraças fazia-se mais sanguínea; e a negrura dos panejamentos causava medo. Aqueles cujos pés pisassem o tapete veludoso ouviriam o som abafado do relógio, e o ouviriam mais solenemente enfático que os convivas dos demais salões. (POE, 2008, p. 129).

O fragmento, mais uma vez repleto de descrição e de adjetivos, volta a enveredar o leitor para um universo fantasmagórico. Nesse ritmo, a narrativa segue até a décima segunda badalada do relógio, momento em que ele registra meia-noite e em que se dá o início do clímax narrativo. Os hóspedes do príncipe Próspero percebem a presença de um novo mascarado “[...] que, até então, não atraía as atenções” (POE, 2008, p. 129), mas que, a partir daquele momento, fez-se notar em meio ao grupo: “Entre murmúrios, propagou-se a notícia da nova presença; elevou-se da companhia um zum-zum, um rumor de desaprovação e surpresa, a princípio; de terror, de horror e de náusea, depois”. (POE, 2008, p. 129). A gradação de sentimentos dos personagens reflete os estados alterados de suas memórias. Eles já não conseguem distinguir se o mascarado da morte é mais um dos convidados do príncipe Próspero ou o verdadeiro espectro da morte.

Com efeito, a presença dessa figura, que não foi previamente reconhecida entre os demais mascarados, acaba por deixá-los desarvorados, despertando o sentimento de inquietação, o medo do desconhecido de que tratou Freud. Nas palavras do autor, “‘o inquietante’ [...] relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror”. (FREUD, 2010, p. 329).

Esse sentimento é inevitavelmente nutrido também no leitor, especialmente por meio das suposições do narrador, que sutilmente o provoca a seguir na trama para conhecer o desfecho dela: “Numa assembleia de fantasmas, como a que descrevi, era de supor que tal agitação não seria causada por aparição vulgar”. (POE, 2008, p. 129). Essa artimanha narrativa certamente é intencional, pois “quanto mais próximo do leitor, mais crível, e quanto mais crível, maior será o efeito psicológico produzido pela irrupção do fenômeno insólito”. (ROAS, 2014, p. 115).

Segundo Lovecraft (2008), que dedicou um capítulo inteiro de sua obra *O horror sobrenatural em Literatura* a Edgar Allan Poe, o escritor é mestre nesse quesito. Isso porque:

[...] o autor compreendia com extrema perfeição a mecânica e fisiologia do medo e da estranheza – os detalhes essenciais a enfatizar, as incongruências e conceitos precisos a selecionar como preliminares ou concomitantes do horror, os incidentes e alusões exatos para soltar inocentemente, de antemão, como símbolos ou prefigurações de cada passo importante para o *dénouement* repulsivo por vir, a excelente dosagem da força acumulada e a infalível precisão na articulação das partes que conduzem a uma impecável unidade geral e uma assustadora eficiência no momento culminante, as delicadas nuanças de valor cênico e paisagístico a selecionar no estabelecimento e sustentação do estado de espírito desejado e vitalizando a ilusão desejada [...]. (LOVECRAFT, 2008, p. 68, grifo do autor).

Para dar sequência à leitura do conto, é necessário mencionar que o narrador segue tecendo suas ponderações acerca da aparição insólita:

Todos os presentes pareciam se dar conta de que, nos trajés e nas atitudes do estranho, nada havia de espirituoso ou de conveniente. Alto e lívido, vestia uma mortalha que o cobria da cabeça aos pés. A máscara que lhe escondia as feições imitava com tanta perfeição a rigidez facial de um cadáver que nem mesmo a um exame atento se perceberia o engano. E, no entanto, tudo isso seria, se não aprovado, ao menos tolerado pelos presentes, não fora a audácia do mascarado em disfarçar-se de Morte Rubra. Suas vestes estavam salpicadas de sangue; sua ampla fronte, assim como toda a face, fora borrifada com horrendas manchas escarlates. (POE, 2008, p. 130).

Freud (2010, p. 341), citando Jentsch, afirma que “um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história [...] consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato”. Os detalhes tão verossímeis da Morte Rubra descritos nessa cena aumentam o sentimento de incerteza. Roas (2014, p. 32) contribui nesse sentido propondo que:

[...] a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e 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 realidade.

Incerteza, medo, horror e temor são sentimentos experimentados também pelo destemido e afortunado príncipe Próspero ao se deparar, pela primeira vez, com o desconhecido: “Quando os olhos do príncipe Próspero caíram sobre aquela figura espectral (que, para melhor representar seu papel, caminhava entre os dançarinos com passos lentos e solenes), viram-no ser tomado de convulsões e arrepios de terror ou asco”. (POE, 2008, p. 130). Logo em seguida, porém, esses sentimentos são confundidos e, mesmo invadidos pelo medo, o príncipe é apossado pela fúria diante da afronta. Enraivecido, ele esbraveja aos sete salões: “– Quem se atreve – perguntou roucamente aos cortesãos que o cercavam –, quem se atreve a insultar-nos com essa brincadeira blasfema? Agarrem-no, desmascarem-no! Assim saberemos quem deverá ser enforcado ao amanhecer!”. (POE, 2008, p. 130).

Dado o ultimato do anfitrião e quiçá por se sentirem “endividados” por terem sido os escolhidos para estarem no luxuoso e seguro castelo, longe dos domínios da morte que devastava o país, os cortesãos, mesmo empalidecidos, seguiram em direção ao intruso. No entanto, estavam tomados pelo medo, “devido ao indefinível terror produzido pelo mascarado no ânimo de todos, ninguém se atreveu a agarrá-lo”. (POE, 2008, p. 130-131).

Essa descrição faz lembrar a visão todoroviana de fantástico: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2008, p. 15). A hesitação não é infundada. Afinal, um desconhecido é avistado somente quando o perturbador relógio marca meia-noite, fato que já provoca estranheza, se levar em consideração que esse horário é simbolicamente tomado como um período de “passagem”. Acrescido a isso, o desconhecido faz uso de uma fantasia simbólica para o momento vivenciado na região. Para agravar, ao retomar a informação de que o castelo possuía altos muros, portões de ferro, era cercado por todos os lados, o que impossibilitava a entrada ou mesmo a saída de qualquer pessoa, surge a aflição de que aquilo que invade não poderia ser real.

Enquanto os foliões permaneciam perplexos, o destemido e forte príncipe, tentando crer que tudo não passava de um acontecimento fortuito, recupera a sua audácia e segue em busca de dar cabo daquele que viera afrontá-lo:

Brandindo o punhal, avançava impetuosa e rapidamente; já estava a três ou quatro passos do vulto que se retirava, quando este, atingindo a extremidade da sala aveludada, virou-se bruscamente e enfrentou seu perseguidor. Nesse instante ouviu-se um grito agudo, e o punhal caiu cintilante no tapete negro, sobre o qual tombou também, instantaneamente e ferido de morte, o príncipe Próspero. (POE, 2008, p. 131).

A ação do intruso, registrada nesse trecho, provoca uma reação nos que assistem a essa cena e se veem, naquele instante, ameaçados com a morte de seu fiel protetor. Por isso:

Recorrendo à selvática coragem do desespero, um grupo de foliões correu para a sala negra e, agarrando o mascarado, cuja alta figura permanecia ereta e imóvel à sombra do relógio de ébano, detiveram-se eles, horrorizados, ao descobrir que a mortalha e a máscara mortuária que tão rudemente haviam agarrado não continham nenhuma forma tangível. (POE, 2008, p. 131).

Eis que se deparam com o inquietante definido por Schelling (apud FREUD, 2010, p. 360) como “[...] algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu”. Com efeito, a máscara, embora carregasse em si um aspecto aterrorizante, mantinha oculta, até então, a verdadeira “face” da Morte Rubra.

Ao ser desmascarada, a morte deixa claro a todos os presentes que, para ela, não há limites nem distinções, pois, na hora certa, assim “como um ladrão na noite”, cumprirá seu papel: “E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda. [...] E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo”. (POE, 2008, p. 131).

Considerações finais

É surpreendente ler um texto publicado há quase dois séculos e perceber que ele narra, mesmo que ficcionalmente, cenas tão atuais da vida real. Há aproximadamente nove meses, a população brasileira foi tomada por um medo comum: o da morte em

decorrência do contágio pelo novo coronavírus, causador da Covid-19. O novo vírus, que já vinha aterrorizando outros países no mundo e dizimando as vidas de milhares de pessoas, adentrava o solo brasileiro. Com isso, afloraram o desespero, a angústia e a incerteza. Não por acaso, pois o cenário descrito por Delumeau (2009) acerca dos efeitos provocados pela peste nas cidades medievais reverbera no contágio do novo coronavírus:

Evita-se abrir as janelas da casa e descer à rua. As pessoas esforçam-se em resistir, fechadas em casa, com reservas que se pôde acumular. Se assim mesmo é preciso sair para se comprar o indispensável, impõem-se precauções. Fregueses e vendedores de artigos de primeira necessidade só se cumprimentam a distância e colocam entre si o espaço de um largo balcão. (DELUMEAU, 2009, p. 177).

De maneira bastante singular, como lhe é própria, Edgar Allan Poe, em *A máscara da morte rubra*, evidencia justamente uma conduta do homem que se faz recorrente quando inserido em contexto de calamidade, de epidemia e de pandemia: o egocentrismo. Basta lembrar o cenário instaurado nos supermercados no momento em que foi anunciado o período inicial da quarentena: uma corrida para abastecer despensas e geladeiras. Naquele momento, os que corriam aos mercados não consideraram a possibilidade de, devido ao ato individual, faltar mantimento às famílias que, naquela oportunidade, não tinham condições de realizar uma compra. Como se não fosse o suficiente, vale ressaltar que o álcool em gel virou artigo de luxo e de falsificação, ou seja, pela ganância, a manutenção da vida foi colocada em risco, já que o uso do produto está na lista de medidas protetivas contra a disseminação do coronavírus.

Esses comportamentos parecem assemelhar-se aos do príncipe Próspero e aos de seus foliões, que se preocuparam apenas com a própria sobrevivência e bem-estar. Assim ocorre com Prósperos e foliões brasileiros: desdenham da morte; ignoram a gravidade da situação e descumprem a recomendação de distanciamento social. Em prol de diversão, lotam praias e bares, realizam festas e churrascos. Com essas atitudes, a população brasileira se aproxima da décima segunda badalada d'*A máscara da morte rubra*.

Portanto, é possível depreender que a narrativa fantástica cumpre um papel que ultrapassa o deleite pelo mistério e/ou pelo terror. Esse gênero, que nasce da necessidade

de dizer que as coisas não estão como deveriam, traz ao leitor a lembrança de que todos são mortais, contribuindo, dessa forma, para a humanização do homem.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Congresso Internacional do Medo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L& PM, 2011.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. São Paulo: Revista USP, 2002, Tradução de Fábio Fonseca de Melo, p. 166-182.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Vega, 1995.
- ILHA DO MEDO*. Direção de Martin Scorsese. Paramount Pictures. 138 min, 2010.
- JOAQUIM, Nivaldo. Máscaras da Morte. In: JOAQUIM, Nivaldo. *Sonhos e Ilusões*. Florianópolis: Editora Modelo; Editora da CCL, 2011.
- LOVECRAFT, Howard Philips. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LYBERATO, Ingra. *O medo do sucesso: a vida nos palcos, no cinema e na televisão*. São Paulo: L&PM, 2016.
- MCBAIN, Ed. *Metrópole do medo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Medo da chuva. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. Philips Records. LP, lado A, faixa 2, 3 min., 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em 05/03/2021.

Aprovado em 14/05/2021.