

# A ESTÉTICA DO HORROR NO SERTÃO BRASILEIRO: UMA LEITURA DO MEDO EM *PRAGA*, DE COELHO NETO

The aesthetics of horror in the Brazilian backlands:  
a reading of fear in *Prague*, by Coelho Neto

## Gabriel Felipe da Silva

Mestre em Letras e Linguística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Brasil. Mestre em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil. Doutorando em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Brasil. Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense - Brasil. Bolsista CAPES.

E-mail: gabrielreflexo@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3095-9197>

## Tatiane Batista Silva Machado

Mestranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES. (Capes/PROEX). Especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá - Brasil. Graduada em Letras com habilitação em Português/Inglês pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Brasil.

E-mail: tatianebmach@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-9084-8380>



**RESUMO:** Em um sertão assolado pela cólera, o narrador da novela “Praga”, de Coelho Neto, apresenta a história de Raimundo, um vaqueiro que, após contrair a doença referida e ser deixado aos cuidados de uma bruxa, será assombrado pelo fantasma de sua mãe, vítima de matricídio. Sendo assim, este artigo tem como objetivo identificar as marcas estéticas do horror e do insólito na narrativa finissecular de Coelho Neto a partir da perspectiva do fantástico. Para tanto, são trazidos à cena Noël Carroll (1999), Tzvetan Todorov (2004, 2013) e Júlio França (2011; 2022). A partir dos esforços empreendidos na análise, constatou-se que Coelho Neto se apropria do imaginário do horror e manuseia elementos brasileiros para a criação de uma atmosfera horrífica contextualizada no sertão brasileiro do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gótico nordestino. Poéticas do medo no Brasil. Insólito Ficcional. Coelho Neto.

**ABSTRACT:** In a backland plagued by cholera, the narrator of “Praga”, by Coelho Neto, tells the story of Raimundo, a cowboy who, after contracting the referred disease and being left in the care of a witch, will be haunted by the ghost of his mother, the victim of matricide. Therefore, this article aims to identify the aesthetic marks of horror and the unusual in Coelho Neto's *fin-de-siècle* narrative from the perspective of the fantastic. To this end, Noël Carroll (1999), Tzvetan Todorov (2013; 2004) and Júlio França (2011 2022) are brought into play. The analysis showed that Coelho Neto appropriates horror imagery and uses Brazilian elements to create a horrific atmosphere set in the Brazilian backlands of the 19th century.

**KEYWORDS:** Northeastern Gothic. Poetics of fear in Brazil. Fictional Unusual. Coelho Neto.

## 1. Introdução

Nascido Henrique Maximiliano Coelho Neto no ano de 1864 em Caxias, no Maranhão, e criado

<sup>1</sup> Cf. NESTAREZ, 2022.

<sup>2</sup> Expressão latina que significa “local horrível”, elemento comumente associado às narrativas góticas. Tal conceito “trata da ambientação em espaços narrativos

no Rio de Janeiro, Coelho Neto foi jornalista, romancista, cronista, contista, folclorista, teatrólogo, crítico, político e professor. Membro-fundador da Academia Brasileira de Letras e eleito o “príncipe dos prosadores brasileiros” (Lopes, 1997) em 1928, o maranhense confirmou-se como um dos maiores escritores do país naquele período. Diversas de suas mais de 120 obras têm como foco o fantástico, mais precisamente o insólito e o imaginário do horror<sup>1</sup>, haja vista o romance gótico *Esfinge* (1918), comumente descrito como “uma releitura do mito de *Frankenstein* (1818) em terras brasileiras, lançado exatamente noventa anos depois da primeira edição do clássico de Mary Shelley” (Martins, 2019, p. 2010).

Pautando-se no gótico regionalista e no folclore brasileiro, Coelho Neto reconfigurou o sertão enquanto *locus horribilis*<sup>2</sup>, posto que o construiu em suas narrativas como um ambiente habitado por criaturas sobrenaturais e dotado de uma atmosfera insólita que suscita acontecimentos peculiares. Sob essa ótica, Luciana Murari anuncia:

A literatura rural de Coelho Neto é noturna por natureza, porque se lança ao oculto, ao berço e à tumba, povoada pelos fantasmas do passado que dizem algo ao futuro. Volta-se para o tempo das assombrações, em que se manifestam as forças subterrâneas e os mistérios do mundo espiritual (Murari, 2015, p. 38).

Impulsionado ao “ostracismo literário” (Lopes, 1997) pelo movimento modernista, Coelho Neto e sua produção literária *fin-de-siècle* parecem ter adentrado em um local de esquecimento. Projetos recentes, especialmente os que dizem respeito ao insólito ficcional brasileiro, têm contribuído para a recuperação de autores e obras ocultadas do cenário literário brasileiro ao longo do tempo. Além disso, essas recuperações passaram a evidenciar a qualidade estética e a

opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações dos personagens que lá vivem.” (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p. 12).

essência brasileira presente em diversas dessas narrativas obscuras.

A editora independente O Grifo promoveu, por meio da plataforma Catarse uma campanha de financiamento coletivo para resgate, reedição, inclusão de paratextos e publicação da antologia de contos *Sertão* (1912)<sup>3</sup>, de Coelho Neto. Há décadas fora do catálogo brasileiro, o projeto foi bem-sucedido, de forma que o livro será publicado em 2025, recuperando assim, dentre outros contos, duas edições da novela “Praga”.

O texto que constitui nosso *corpus* se configura como uma narrativa relativamente extensa para um conto, assim não seria incorreto pensá-lo como novela. “Praga” foi publicado em 1890 no *Jornal Correio Paulistano* e posteriormente encapsulado na coletânea de contos intitulada *Sertão* (1912). O livro apresenta sete narrativas que exploram o sertão brasileiro por meio de uma perspectiva insólita e diferentes atmosferas do macabro e da negatividade. Nestes textos literários, o medo não reside nos imponentes castelos do romance gótico inglês ou nos mundos distópicos da literatura norte-americana, mas sim em matas e casarões típicos do nordeste brasileiro, que possuem como moradores fantasmas e outros seres insólitos, tais quais mulheres mágicas e animais diabólicos.

O objetivo do presente artigo é investigar a estética do horror na narrativa “Praga”, de Coelho Neto, a partir da perspectiva do fantástico, além de demonstrar como a obra ratifica a literatura do medo como uma expressão autêntica e relevante na tradição literária brasileira. A partir disso, nossa hipótese é de que Coelho Neto, ao se apropriar de elementos próprios da cultura nordestina cria uma narrativa nos moldes do gótico nordestino, refutando a ideia de que não existiria literatura gótica ou do medo no Brasil.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.catarse.me/coelhoneto?ref=ctrse\\_explore\\_projects\\_we\\_love](https://www.catarse.me/coelhoneto?ref=ctrse_explore_projects_we_love). Acesso em: 30 mar. 2024.

## 2. Facetas do fantástico e do insólito ficcional

O fantástico alcança seu mais alto nível de complexidade, enquanto gênero, no Romantismo, muito embora seus primeiros passos tenham sido dados no contexto do romance gótico. Embora a manifestação do sobrenatural seja o principal elemento para caracterizar o fantástico (Todorov, 2004), esse está conectado a uma realidade empírica que é por ele próprio transgredida, “funcionando então como uma ameaça ao mundo de que faz parte” (Carneiro, 2024, p. 117). Ao discutir semelhante questão, David Roas, no livro *A ameaça do fantástico*, assevera que

O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado a essa mesma realidade que o circunscreve. [...] o objetivo de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica (Roas, 2014, p. 52-53).

Com efeito, para Roas o fantástico não emerge como gênero somente a partir de sua estrutura textual, diferindo, assim, dos postulados de Tzvetan Todorov (2004). Consoante o professor e crítico literário franco-búlgaro Todorov (2004, 2013), o fantástico se manifesta na ocasião em que há marcas, não somente, de um elemento sobrenatural, mas também quando se instaura uma hesitação tanto no leitor empírico quanto na personagem

Desse modo, mostra-se necessário abnegar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” (Todorov, 2004, p. 16). Nesse sentido, estabelecer as características de um gênero a partir do leitor, naturalmente, gera alguns impasses. Considerando a experiência de cada um com a leitura, a saída é pensar o fantástico enquanto modo, o que comentaremos mais tarde.

Para exemplificar suas ponderações, Todorov traz à cena a obra *O diabo apaixonado* (1772), de Jacques Cazotte. Diante dos acontecimentos presentes na narrativa, o narrador-personagem hesita, isto é, tem reais dúvidas sobre o que aconteceu, sendo tal sentimento também experimentado pelo leitor empírico:

‘Sou Sílfide de origem, e uma das mais consideráveis dentre elas...’ E no entanto, existem Sílfides? ‘Eu não concebia nada do que ouvia, continua Alvare. Mas que havia de concebível em minha aventura? Tudo isso me parece um sonho, dizia a mim mesmo; mas será outra coisa a vida humana? Eu sonho de modo mais extraordinário do que os outros, eis tudo... Onde está o possível? Onde está o impossível? [...] Terei dormido? Seria eu tão feliz que tudo não tenha passado de um sonho? (Todorov, 2013, p. 147-148).

Do que ficou estabelecido, compete ao leitor decidir qual é a possível explicação para os fatos experimentados por Alvare: 1) Alvare sonhou; 2) Alvare efetivamente manteve relações com uma sílfide que se fingiu de mulher. É importante observar que o fantástico ocorre em um mundo real, tal como o conhecemos, em outras palavras, um universo “sem diabos, sílfides, vampiros” (Todorov, 2013, p. 148).

Assim, a perturbação vivenciada pela presença do sobrenatural não é possível de ser explicada pelas leis naturais que regem o mundo, suscitando uma ocorrência insólita. Logo, o fantástico “ocupa o tempo dessa incerteza e ambiguidade; assim que escolhemos uma ou outra resposta saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho [...]” (Todorov, 2013, p. 148).

Há de se observar que as considerações de Todorov sobre o fantástico se apoiam em gêneros vizinhos. Caso o insólito possa ser explicado a partir das leis naturais, afasta-se o fantástico e dá-se lugar ao estranho. Por outro lado, se o sobrenatural faz parte daquele mundo e está de acordo com as regras que ali existem, tem-se o maravilhoso. O maravilhoso se caracteriza por

eventos sobrenaturais que estão de acordo com as regras do mundo narrado, assim não causam estranhamento nos personagens, tampouco nos leitores. Os contos de fadas são exemplos que possuem as características do maravilhoso. As personagens não questionam os fenômenos insólitos e os leitores aceitam-nos sem que haja qualquer hesitação.

O búlgaro difere, ainda, duas formas de estranho, sendo essas o “fantástico-estranho” e o “estranho-puro”. O primeiro ocorre quando

acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural (Todorov, 2004, p. 25).

O estranho-puro, por seu turno, difere-se do fantástico-estranho na medida em que

nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar (Todorov, 2004, p. 26).

Como podemos notar, diminutos detalhes diferenciam os dois modos do estranho. Para Todorov (2004), o “fantástico-estranho” parte de um acontecimento supostamente sobrenatural, mas que é racionalmente aceitável. A explicação ocorre a partir da ilusão ou da imaginação. Já o “estranho-puro” se manifesta quando eventos passíveis de serem explicados pelas leis naturais da humanidade, por uma razão ou outra, parecem insólitas, extraordinárias, sobrenaturais. Nesse caso, a personagem precisa estranhar o evento.

Para resolver o imbróglio, Marisa Martins Gama-Khalil (2013) postula que a diferença existente entre os dois modos do estranho é que o fantástico-estranho sugere uma explicação, o que, por sua vez, não ocorre no estranho-puro. Ademais, as narrativas fantásticas, no sentido amplo, têm como elemento norteador o insólito.

Direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, narrativas que possuem eventos estranhos, miméticos ou não, são insólitas. Com efeito, histórias fantásticas, maravilhosas, de terror, horror, contos de fada, ficção científica, todas elas possuem o insólito ficcional como fio condutor da atmosfera literária. Com vistas a explicar o termo, mobilizamos as reflexões de Flávio García:

o vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. Trata-se, portanto, da forma originada pela anteposição do prefixo in-, o qual indica, primeiramente, negação, podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro. A gênese de sólito e, por conseguinte, de insólito, encontra-se no verbo transitivo e intransitivo *soer*, que, no mais geral, diz ter por costume, ser frequente (García, 2019, n.p.).

Deve-se observar que o insólito não é estanque, mas totalmente mutável, de modo que se trata de um conceito circunstancial e transitório (García, 2007). Diante disso, diferentes narrativas podem ser insólitas, ainda que não sejam sobrenaturais. Em outras palavras, toda narrativa cujo sobrenatural se manifesta de algum modo é insólita, contudo a ausência do sobrenatural não é suficiente para afastar o insólito ficcional. Sobre

essa questão, H.P. Lovecraft (2016, p. 5) assinala que

Naturalmente não podemos esperar que todas as histórias estranhas se adaptem absolutamente a qualquer modelo teórico. As mentes criativas são desiguais e os melhores tecidos têm manchas opacas. Além disso, grande parte do trabalho estranho mais escolhido é inconsciente; aparecendo em fragmentos memoráveis espalhados por materiais cujo efeito de massa pode ser de um tipo muito diferente.

Bem entendido, trata-se de um termo guarda-chuva, tal como o próprio insólito ficcional. Outrossim, o próprio fantástico é, hoje, um hiperônimo, conforme observa Gama-Khalil: “Alguns escritores que vêm trabalhando com a literatura fantástica, tanto na teoria como na criação literária, preferem adotar o termo fantástico como aquele que enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito” (2013, p. 29). Dessa forma, essas categorias permitem que variadas obras sejam abarcadas para as discussões em torno daquilo que comumente tem-se chamado de sobrenatural (Silva, 2024). Nesse cenário, Marisa Martins Gama-Khalil assinala:

[...] acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um “modo”. Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se

constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia (Gama-Khalil, 2013, p. 30).

A depender do teórico, o fantástico enquanto modo pode ser chamado de ficção do meta-empírico, termo utilizado por Filipe Furtado (2009). Essas variações demonstram o criz transcendental do gênero. Em última análise, esses não são mais do que variados termos para designar o mesmo gênero narrativo, aquele que demonstra sua potencialidade ao transcender os limites da realidade e das leis naturais para explorar o que não pode, salvo melhor juízo, por nós ser explicado, adentrando assim num mundo inteiramente nosso. Desse modo, a variedade de termos evidencia a riqueza e a complexidade que um mesmo fenômeno, qual seja o sobrenatural, pode gerar em um campo do conhecimento.

Dito isso, “Praga” trabalha com o imaginário do horror ligado a elementos brasileiros, percorrendo um caminho que adentra naquilo que, também, enquanto termo guarda-chuva, tem se chamado de Poéticas do mal ou Poéticas do medo, conforme postulado por Júlio França (2022) em sua obra *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil [1830-1920]*. Conforme França e Nestarez (2022), “As poéticas negativas — o horror, o terror, o gótico, o sublime, o grotesco — foram recursos de composição extensivamente empregados na literatura brasileira do século 19” (p. 7).

Ademais, considerando bruxas, espectros e outros elementos insólitos, tal como o cachorro de Úrsula, a aceitação dos acontecimentos de “Praga” terá apoio no que Samuel Taylor Coleridge, na obra *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life, and Opinions* (1965), chamou de *willing suspension of disbelief*, ou, suspensão voluntária da descrença (ou credulidade). Dito isso, é necessário que o leitor entre em um acordo para com a obra (Todorov, 2013; Eagleton, 2021).

### 3. As fronteiras do medo

Convém que se teça a diferença entre dois gêneros muito semelhantes e que, não raramente, se manifestam em diminuto espaço de tempo. Nesse ponto, sobressaem-se as contribuições de Noël Carroll na obra *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração* (1999). Para o filósofo norte-americano, o terror é o momento em que há suspense, medo, angústia pelo que está por vir (Carroll, 1999). Seguindo esta linha de raciocínio, faz-se referência à Shirley Carreira, que, ao discutir o tema, observou como “Sua construção tende a, retoricamente, levar o leitor à ideia de que há forças inexplicáveis que governam o universo” (Carreira, 2023, p. 225). Isto é, existe uma sugestão, mas não a efetiva concretização de um ser ou elemento instaurador do medo.

Carroll considera que o horror ganhou substância a partir da metade do século XVIII e início do século XIX, “como uma variante da forma gótica [...]” (Carroll, 1999, p. 28). Antes de definir o horror, o autor esclarece que se trata de um gênero cuja gênese está no afeto que pretende imprimir no leitor. Assim, o horror “recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (Carroll, 1999, p. 30).

Em face disso, Noël Carroll explica que classificar o horror como um gênero em que se têm monstros é um erro muito cometido, segundo ele, pelos teóricos de ficção científica, visto que a característica do gênero reside na emoção causada por esse elemento. Por sua vez, o afeto pode ser desenvolvido por outros elementos que não, necessariamente, um monstro. Conquanto a presença de monstros seja comum e imprescindível no gênero horror, tal entidade não é suficiente para caracterizar o gênero, uma vez que ela aparece em outros gêneros literários que não o aqui comentado:

No entanto, ainda que se possa sustentar que um monstro ou uma entidade monstruosa seja uma condição necessária do horror, tal critério não seria uma condição suficiente. Há monstros em todo tipo de histórias —

como contos de fadas, mitos e odisséias — que não estamos propensos a identificar como de horror (Carroll, 1999, p. 26).

Em relação ao exposto, é fundamental que haja um monstro e, necessariamente, que ele seja: 1) desprezível e 2) perigoso. Tal perigo não é necessariamente letal, podendo ser repugnante. Além disso,

No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta Ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os vêem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (Carroll, 1999, p. 39).

De maneira geral, é possível verificar que o horror não tem como única característica o monstro, mas um monstro com dotes específicos. Além disso, para o horror se manifestar é preciso que a personagem tenha contato ou veja o monstro e que um tipo de afeto esteja presente, geralmente o medo ou a repulsa, o que não acontece, nesses termos, no terror: “Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais” (Carroll, 1999, p. 31).

Expandindo a discussão empreendida, julga-se importante sublinhar as contribuições de Ann Radcliffe com o texto *On the Supernatural in Poetry* (1826), trabalho que estabelece algumas das bases para a crítica de terror e horror no século XIX. Ao realizar parecer a respeito da obra shakesperiana, a autora dá voz às personagens Sr. W e Sr. S para diferenciar os momentos de terror e horror. Tal

classificação não difere em grande medida daquela proposta por Carroll (1999), quando as equacionamos:

— Como pode ser, então — disse o Sr. S — que objetos de terror às vezes nos atinjam com tanta força ao ser introduzidos em cenas de alegria e esplendor, como, por exemplo, na cena do banquete de Macbeth?

— Eles nos atingem, então, principalmente pela força do contraste — disse W — mas o efeito, ainda que repentino e forte, também é transiente, é a emoção do horror e da surpresa que eles comunicam, mais do que os sentimentos solenes que há em circunstâncias que estão mais de acordo e que permanecem por mais tempo na mente (Radcliffe, 1826, p. 262).<sup>4</sup>

Nesse sentido, pode-se compreender o horror como o momento em que os eventos imaginados e experienciados pela personagem se concretizam imediatamente após o momento de terror. O medo pode ser experimentado de diversas formas, mas o horror é uma experiência aguda, em outras palavras, inesperada, que causa um choque na personagem, sendo uma experiência momentânea. O terror, por seu turno, possui a capacidade de criar uma atmosfera que “nunca se revela por completo e cujos contornos devem ser preenchidos pelo leitor ou espectador” (Cardoso, 2020, p. 6).

Portanto, o horror é uma variante da forma gótica dos séculos XVIII e XIX, tendo como cerne suscitar uma emoção no personagem e, por consequência, no leitor. Conforme comentado, para Carroll, a simples presença do monstro, embora significativa, não é suficiente para caracterizar uma narrativa como horror. É necessário que haja um monstro que promova repulsa e medo, só assim se estará diante do horror. Essa emoção é primordial para a caracterização do gênero, bem como para diferenciá-lo do terror. O primeiro é uma experiência aguda e inesperada, que antecede o

<sup>4</sup> Tradução de Marcos Balieiro (2019).

fato, ao passo que o terror se manifesta através de uma atmosfera que sugere um fato negativo, ou seja, há um suspense prolongado.

#### 4. A estética do horror em Praga

Considerando a palavra “horror”, do latim “horrore”, com o significado de arrepiar, sentir grande medo ou pavor, veremos como a arquitetura estética realizada por Coelho Neto induz uma atmosfera insólita capaz de suscitar, durante a leitura, sensações pertencentes ao imaginário do horror. Desde o princípio de “Praga” as descrições do *locus horribilis* já estabelecem as sensações de desconforto, estranhamento e hesitação nos personagens e no leitor empírico, sendo a última a que Todorov (2004, 2013) considera como fator importante para a construção do fantástico.

A narrativa de Coelho Neto se inicia a partir de um narrador onisciente que apresenta um extenso retrato do sertão árido enquanto espaço produtor de temores e moléstias:

**O sol ardia desde outubro com o furor inclemente de um castigo**, secando as fontes, mirrando os extensos campos tristes onde o gado mugia, extenuado e magro, levantando para o céu fulvo os grandes olhos mansos e resignados. Ventos áridos abrasavam como o hálito da natureza em febre. Pairava um cheiro forte e acre de queimadas, e os dias, tácitos e longos, de esplendor vivíssimo, pela hora média velavam-se de uma névoa fina como a evaporação trêmula de um fogo. [...] **O terror alarmara os sertanejos supersticiosos**. Era tal o desânimo que todas as almas desesperadas, num mesmo ímpeto de fé, voltaram-se para Deus com tamanho ardor que, mesmo dos campos, à luz cáustica, dentre o rumor bucólico dos rebanhos, subiam coros religiosos dos vaqueiros [...] (Coelho Neto, 1912, p. 9-10, grifo nosso).

Em meio a este tenebroso espaço, diversas cenas narrativas se mesclam para evidenciar o

potencial macabro daquele local que, conforme o narrador, foi abandonado em um sentido espiritual e concreto: “Velhas senzalas ermas, escancaradas ao tempo, apodreciam sem que ninguém as procurasse. [...] E continuamente, num dobre fúnebre, o sino de Santa Eulália espalhava pelo fundo sertão os seus soluços de bronze” (Coelho Neto, 1912, p. 10-11).

Durante a narrativa, o ininterrupto contraste entre o que já foi o sertão, permeado por “lugares deliciosos, sítios de amena e apetecida sombra” (Coelho Neto, 1912, p. 10) e o que esse se tornou, “tomado pelos mortos que ali iam dormir o último sono” contribui para a crescente sensação de hesitação, incerteza e desespero pelo que está por vir tanto para personagens quanto para o leitor. Tais afetos favorecem a produção do medo enquanto marca do horror; pois, como discorre França, “O medo é uma emoção negativa e associada a um sofrimento singular: sofre-se não por algo que esteja ocorrendo no presente, mas que poderá vir a ocorrer” (2011, p. 59).

Por meio do narrador onisciente, observa-se a realidade do protagonista Raimundo, “o cafuzo, o mais audaz de todos os vaqueiros” (Coelho Neto, 1912 p. 16) que, como muitos moradores da região sertaneja, foi “atacado do mal” (Coelho Neto, 1912 p. 16), isto é, pela cólera. Ao discorrer sobre as prováveis perspectivas em que uma literatura de medo floresceu no Brasil, França salienta três possibilidades, sendo essas:

(i) **as ameaças vindas da própria natureza local**, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, tanto para o nativo, quanto para o europeu, com seus cataclismos, suas doenças, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos; (ii) **as emoções advindas de nossa angústia existencial**, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, de nossa morte física, da decadência de nosso corpo e de nossa mente; ou, por fim, (iii) **os temores relacionados à imprevisibilidade do “Outro”**, a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda

mais terrível por sua aleatoriedade (França, 2011, p. 11, grifo nosso).

Logo, é possível encontrar as três contingências de França na narrativa de Coelho Neto: o personagem Raimundo se vê diante de ameaças provenientes da natureza do sertão, como as adversidades climáticas e a epidemia de cólera que vitima a população; ele experimenta emoções relacionadas à angústia existencial a partir da lembrança do terrível crime que cometeu contra a mãe e, por fim, teme o “Outro” transmutado na figura materna que volta à vida para se vingar do mal e da crueldade causados a ela pelo próprio filho.

Com efeito, a trama do autor é rebuscadamente costurada por um vocabulário da ordem do insólito e do imaginário horrorífico, sendo recorrente o uso de palavras como “fúnebre”, “lúgubre”, “espectro”, “avantesma”, “sinistra”, “bruxa”, “feiticeira”, “apavorante”, “terror”, “horror”, “místico”, “vampiro”, “fogo-fátuo”, dentre outras, para se referir às personagens ou aos constituintes do território narrativo. Tal escolha vocabular contribui para a construção da atmosfera do horror no momento em que funciona como marcas insólitas que se articulam ao espaço e cadência do enredo

Em seguida, Raimundo passa a ter pensamentos sinistros ao relembrar acontecimentos passados, visto que “as últimas palavras de Lucinda, ‘É melhor que você reze por mãe Dina, que hoje faz um ano de morta...’, encheram-no de apreensões, filhas de um terror secreto. Temia as sombras, o mesmo sarrido da sua respiração angusta fazia-lhe medo” (Coelho Neto, 1912, p. 35). Raimundo, “apesar de todos os esforços que fez para pôr cobro aos assaltos pávidos do medo, para desviar os pensamentos sinistros” (Coelho Neto, 1912, p. 36), adentra num estado alucinatório em que revive a maior violência que cometeu em sua vida: “voltando a viver a mesma vida extinta, não na ilusão dum sonho, mas com a intensa sensação da realidade visível.” (Coelho Neto, 1912, p. 36).

Diante da “recapitulação tenebrosa” (Coelho Neto, 1912, p. 27) do crime cometido por Raimundo, por dado momento a narrativa se ancora no processo de analepse. A mudança de plano temporal, em que a ocorrência presente dá lugar à “presença fantasmagórica do passado” (França; Nestarez, 2022, p. 12), cooperando para que o narrador insira o leitor no momento exato em que a morte de mãe Dina acontece, recorrendo a uma descrição acelerada para constituir a cena narrativa violenta.

Nesse bojo, Raimundo comete o ato violento por motivo ambicioso após uma breve discussão sobre comprar a liberdade de ambos: “— Vosmecê com o que tem, mãe, podia viver descansada, se quisesse. Pagava a nossa liberdade e íamos trabalhar juntos num canto qualquer” (Coelho Neto, 1912, p. 39). Mãe Dina se recusa a dar o suposto dinheiro para o filho que sabe ser cobiçoso, então, desconfiando “que [ela] trazia sempre o dinheiro consigo [...] quando viu uma pequena bolsa que lhe pendia do pescoço presa por um cordel” (Coelho Neto, 1912, p. 40), Raimundo consome um tabu cultural: o matricídio. A prática cometida pelo personagem demonstra que, “Nas condições ideais, cada um de nós é capaz de se transformar em um monstro. A literatura do medo explora continuamente essa apavorante ideia” (França, 2011, p. 64). Vejamos:

Mirou-a muito com o olhar cúvido e, não podendo furtar-se à ânsia que o dominava, atirou-se à velha de chofre, num bote de tigre e, rápido, dando repetidos empuxões ao cordel, rebentou-o violentamente [...] Num impulso mais forte conseguiu safar uma perna e, alucinado, em ódio, atirou um pontapé que apanhou a negra em pleno peito arrancando-lhe um gemido cavo. Ela ainda ergueu-se tonta; ele, porém, recuando, brandiu o ipê e vibrou uma bordoadada em cheio no crânio nu, porque a trunfa, que se desenrolara durante a luta, deixara-o descoberto [...] O corpo abateu com estremecimentos (Coelho Neto, 1912, p. 40-41).

Nesse momento, por meio da recordação, o ato de Raimundo incute no leitor o pavor característico de uma narrativa de horror com temáticas de assassinato. Além disso, é plausível que o leitor questione a degradação moral e a natureza dúbia do personagem, esse que se mostra capaz de ato horrífico para depois voltar à cena do crime por sentir angústia e remorso:

**Raimundo deitou a correr aterrado, mas, numa angústia suprema, voltou-se e quis ver.** Borbulhas de sangue subiam à tona d'água; o corpo, meio em mergulho, meio em terra, inteiriçara-se; as pernas nuas, esqueléticas, tremiam na erva, **e um braço hirto, fugindo dentre as folhas aquáticas, agitava uma mão seca, espalmada, com os dedos apartados, a tremerem também, lançando ao ar mudo e à consciência do assassino uma sentença ou um perdão piedoso** (Coelho Neto, 1912, p. 41, grifo nosso).

Podemos compreender a dualidade do último gesto de mãe Dina como um prenúncio dos elementos insólitos que logo surgirão na narrativa, já que o movimento da mão pode remontar ao título, sendo a provável praga rogada no personagem por ter praticado ação tão cruel para com a mãe: “Mas nunca! nunca mais pôde esquecer o gesto da morta que lhe ficou na lembrança sempre, **como uma praga vingadora** que ela não pudera soltar porque a água verde enchera logo a sua boca raivosa” (Coelho Neto, 1912, p. 42, grifo nosso).

Em tais trechos, a violência se constitui como uma marca do horror com a finalidade de chocar o leitor, revelando a capacidade do personagem Raimundo de tender para a brutalidade e a destruição apenas pelo seu benefício próprio. Acerca disso, Sambati reflete:

As temáticas da culpa e do remorso aparecem como eixos desencadeadores de todos os acontecimentos da trama. A ocasião da doença e o isolamento em sua cabana propiciam um processo de recordações. As

visões do fantasma da própria mãe e o desespero frente aos fenômenos sobrenaturais que o assombram trazem à consciência do cafuzo todos os seus atos torpes do passado. A cobiça e a ambição são outros temas marcados no conto. Raimundo mostra-se capaz de atitudes violentas para saciá-las, deixando à mostra as misérias morais do caráter humano (Sambati, 2016, p. 21).

Findado o uso da analepse, retornamos ao tempo presente em que, por meio de uma construção estética negativa povoada de componentes característicos do imaginário do horror, como “bocas invisíveis [que] soltavam gemidos abafados, [...] sombras [que] cresciam desmesuradamente, aproximando-se com o silêncio, **com a leveza sutil das coisas fantásticas**” (Coelho Neto, 1912, p. 43, grifo nosso), o pavor se instala completamente em Raimundo:

As visões começaram a surgir como se lhe subissem do coração em tumulto, precipitando-se, atropelando-se em revolteio satânico. [...] **Eram manchas, mais negras do que a própria treva, voando como enormes vampiros de um para outro ponto**, alongando asas bífidas, [...] **Raimundo ergueu-se do leito, descalço, arrepiado**; abriu os braços e, às apalpadelas, **cego no horror da sombra**, foi experimentar a porta, ver se estava bem fechada, **assaltado pela ideia de uma visita de bruxas** (Coelho Neto, 1912, p. 44, grifo nosso).

Doravante, as marcas insólitas e do horror empregadas em abundância constituem o clímax da narrativa. A partir de um viés brasileiro, Coelho Neto seleciona vocábulos que caracterizam elementos fantásticos de modo explícito, como os seres “vampiros”, “bruxas” e posteriormente “duende” e “trasgo”, comumente presentes na literatura fantástica anglófona, a fim de produzir

efeitos de sentido figurado, sem necessariamente recorrer à imitação de importações estrangeiras para constituir sua novela insólita.

Assim, a hesitação compreende um fator essencial para o efeito do horror que antecede o surgimento do fantasma, fixando-se no desespero do personagem e conseqüentemente, do leitor. O narrador descreve o pavor violento que possuiu Raimundo quando esse “Colou o ouvido à porta arfando [...] ouviu o estrépito rápido e ríspido da tritura de maxilas, dentes secos trepidando em estralada infrene” (Coelho Neto, 1912, p. 45), e completa:

Seus pulsos enfraqueciam, o suor pingava em grossas gotas perenes, faltava-lhe o ar, os joelhos curvavam-se-lhe trêmulos, moles, e, recuando, sempre com os braços estendidos, em gesto duro de repulsa, a boca escancarada, os olhos paralisados, caiu de costas, soltando, num suspiro estremecido, o nome da assassinada: ‘Mãe Dina!’ (Coelho Neto, 1912, p. 46).

Em vista disso, o personagem demonstra o medo sentido pela antecipação do que se esconde no desconhecido porta a fora. Tal descrição minuciosa pode imprimir afetos que constituem a identidade do horror (Carroll, 1999, p. 30). Por conseguimos, atingimos o ponto da narrativa em que indubitavelmente se instaura o fantástico por meio da aparição fantasmagórica de mãe Dina:

Foi como um apelo. A porta frágil estalou: mais forte rangeram os dentes, seguidos de um estralejar de ossada tripudiante [...] À claridade fria da grande lua, **Raimundo viu, emoldurada pela porta, coberta de algas e de jias coaxantes, a boca gotejando a água podre do pântano, toda enroscada de ervas, o crânio fendido, a tirar lentamente, com os ossos dos dedos, partículas de miolos roxos e rãs pequeninas,**

verdes, de olhos fosforescentes, **mãe Dina, a morta, com um braço erguido, hirto, os dedos apartados em gesto terrível de ameaça.** Um grito formidável atroou a noite serena (Coelho Neto, 1912, p. 46-47, grifo nosso).

Por meio da descrição macabra postulada acima, Coelho Neto salienta a essência do horror em sua escrita marcada por elementos insólitos. Não obstante, reconhecemos a importância de enfatizar a qualidade estética do insólito produzido pelo autor, sendo possível inferir que esse antecedeu uma construção estética utilizada na representação de um ente familiar recém-falecido que retorna da morte por vias horríficas, vista no clássico conto “A pata do macaco”<sup>5</sup>, publicado por W. W. Jacobs em 1902, ou seja, 12 anos após o lançamento de “Praga”.

## 5. Considerações finais

A novela de Coelho Neto, após romper com a realidade empírica, termina com o mundo natural tomando as rédeas da situação: “o sol vencida o seu curso triunfal” (Coelho Neto, 1912, p. 61). A “praga” do título, enquanto elemento estético primordial, se consuma como de origem não natural, posto que Raimundo padece no pântano, assim como o corpo materno, e não de cólera, o mal que assolava o mundo natural e foi atenuado diante do componente sobrenatural. Com tropas sertanejas a chegar, e uma forma poético-musical acordando o silêncio do sertão: “*A saudade traz mais penas/Pra dentro do coração /Do que traz penas no corpo / A garça de arribação*” (Coelho Neto, 1912, p. 61), a novela “Praga” se finda, materializando-se como uma narrativa insólita construída esteticamente por intermédio de um imaginário do horror repleto

---

<sup>5</sup> JACOBS, William Wymark. “A pata do macaco” [1902]. **Coleção Góticos Livro 3**. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

de elementos regionalistas e dotado de um âmago brasileiro.

O Brasil, tendo em vista seu passado colonial, em diversos campos assumiu um papel periférico, à margem do local onde a “boa literatura” estaria presente. Tal cenário foi preterido e subvertido no Naturalismo, com mais esforço no Romantismo, ainda que este estivesse arraigado à Europa, o que é possível de se verificar em personagens brasileiros que foram “europeizados”. Os modernistas, com fôlego, promoveram uma ruptura com os laços coloniais, estabelecendo, assim, uma literatura não só brasileira, mas também com brasilidade.

Posto isso, convém observar que, ao menos temporalmente, o trabalho de Coelho Neto é desenvolvido no período classicamente chamado de Pré-modernismo e Modernismo. Em outras palavras, o maranhense elaborou sua criação literária entre o final do século XIX e o início do século XX, momento em que o Brasil passava por profundas mudanças de ordem política e econômica, além de uma importação cultural significativa. Assim, a compilação literária do autor traz à cena uma brasilidade palpável de ser vista no sertão, na ambientação criada e personagens próprios do folclore brasileiro.

Nessa esteira, o mercado literário que visava à distribuição de livros no campo do terror, horror, policial, gótico, ficção científica etc., realizava importação de textos estrangeiros, porque se acreditava que não haveria produção nacional nesse sentido (França; Nestarez, 2022). Ocorre que existia, e pode-se mencionar, além de Coelho Neto, Cruz e Sousa, Inglês de Sousa, Aluísio Azevedo, Maria Benedita Bormann, Murilo Rubião, Antonio Tavernard, Murilo Rubião, Maciel da Costa, Joaquim Norberto de Souza Silva, José Bonifácio de Andrada e Silva, o Moço, Ana Luísa de Azevedo Castro, Fagundes Varela, José Ferreira de Menezes, Maria de Albuquerque, Bernardo Guimarães, Júlia Lopes de Almeida, Raul Pompeia, Júlio Ribeiro e vários outros que se inserem nas literaturas insólitas, sejam essas poéticas do mal ou não. Diante disso, não se pode resumir a produção das Poéticas do Mal à Álvares de Azevedo, José de Alencar ou

Fagundes Varela. Conforme observa França e Nestarez, “As poéticas negativas – o horror, o terror, o gótico, o sublime, o grotesco – foram recursos de composição extensivamente empregados na literatura brasileira do século 19” (2022, p. 7).

Apagados ou esquecidos em razão do gênero que escreviam (a tradição crítica preferia a literatura realista) ou por uma suposta falta de público (que buscava uma identidade nacional) (França; Nestarez, 2022), é necessário recuperar esses autores, a fim de descobrir novos textos e expandir a fortuna crítica a respeito deles. “Afim, em um país onde, muitas vezes, o horror foi e é “institucional”, por que não existiria uma tradição nesse campo?” (França; Nestarez, 2022, p. 7).

A retórica estabelecida entre João Adolfo Hansen (2003) e Julio França e Oscar Nestarez reforça a existência de uma tradição literária no campo das Poéticas do Mal no Brasil que foram ofuscadas por uma importação, especialmente, das Literaturas de Língua Inglesa. Devido ao fato de esse modelo de literatura ser barato de se traduzir, havia o afastamento de incentivo de uma produção nacional, de modo que “A grande oferta de literatura de medo importada no país não favoreceu a consolidação de um mercado interno que possibilitasse o florescimento de um autor emblemático, como, por exemplo, Edgar Allan Poe” (França; Nestarez, 2022, p. 7).

Em suma, buscamos evidenciar a qualidade estética conferida por Coelho Neto ao conceber a narrativa “Praga” pautando-se num imaginário do horror vinculado a elementos regionalistas e de caráter brasileiro. Por meio de uma análise que se baseou nos elementos fantásticos e estéticos e nos efeitos de sentido alcançados pelas marcas do insólito e do horror na narrativa investigada, procuramos refutar a concepção de que a literatura de medo se configura como uma vertente estranha ao território brasileiro. Afinal, “Praga” reforça a essência do medo e a cor local ao se constituir como uma poética do mal, permeada pelo sertão como *locus horribilis*, pela figura monstruosa dual e pela presença fantasmagórica de um passado marcado por violências, e por isso mesmo essencialmente horrífico e brasileiro.

## Referências

CARDOSO, André. Apresentação. In: França, Júlio; SENA, Marina (Org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. 1. ed. Niterói: Hugin Munin, 2020. p. 5-10.

CARNEIRO, Flávio Martins. Transgressão silenciosa: presença do fantástico na ficção brasileira do século XXI. *Abusões*, [S. l.], v. 23, n. 23, 2024. DOI: 10.12957/abusoes.2024.79213. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/79213>. Acesso em: 1 maio 2024.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O medo como construto em A assombração da casa da colina, de Shirley Jackson. *Abusões*, [S. l.], n. 20, 2023. DOI: 10.12957/abusoes.2023.70400. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/70400>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999. 320 p.

COELHO NETO. Praga. In: Coelho Neto. *Sertão*. Porto: Lélo & Irmão, [1912]. p. 9-61. [1890]. *Tênebra*: biblioteca digital de narrativas obscuras. Disponível em: <https://www.tenebra.org/product-page/praga-coelho-neto>. Acesso em: 29 mar. 2024.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Ed. George Watson, New York: Everyman's Library, 1965. p. 168-169.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, p. 87, 2021.

FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Júlio. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na literatura brasileira. In: França, Júlio, org. *Anais do IX Painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional/III Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FRANÇA, Júlio; Nestarez, Oscar. “Apresentação: uma tradição obscura”. In: *Tênebra*: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 7-43.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 26 dez., 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em: 1 maio 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra Roxa e Outras Terras*: Revista de Estudos Literários, Londrina, [S. l.], v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroixa/article/view/25158>. Acesso em: 10 mai. 2023.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolitoficcional/>. Acesso em: 1 fev. 2025.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, F. (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantástico e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 17-18.

LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. 1997. 248f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1584851>. Acesso em: 20 jun. 2024.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Oregon: Pulp-Lit, 2016.

MURARI, Luciana. Uma geografia literária do Brasil: a escrita do espaço nacional na Primeira República. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 18, n.1, jan/jun 2014, p. 35-50.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

RADCLIFFE, Ann. “On the Supernatural in Poetry”. *The New Monthly Magazine*, vol. 16. n. 1, p. 145-152, 1826.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014. 216 p.

SAMBATI, Fabiana Almeida. *O sertão de Coelho Neto revisitado e reeditado*. 2016. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Londrina, 2016.

SILVA, Gabriel Felipe da. O insólito e fantástico em Enclausurado, de Ian McEwan. *Abusões*, [S. l.], v. 23, n. 23, 2024. DOI: 10.12957/abusoes.2023.79299. Disponível em: <https://www.e->

[publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/79299](https://publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/79299). Acesso em: 26 abr. 2024.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.