

As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira

Prof. Dr. Julio França¹ (UERJ)

Resumo:

A partir dos conceitos de monstruosidade desenvolvidos por Noël Carroll e Jeffrey Jerome Cohen, o presente trabalho procurará refletir, no âmbito da Literatura Brasileira, sobre o **medo artístico**, uma peculiar emoção estética produzida por criações ficcionais. Nosso objetivo específico será o de refletir sobre as relações entre “Medo Artístico” e “Monstruosidade” no que chamamos, em caráter provisório, de **literatura do medo** no Brasil, analisando os diversos modos de produção desse efeito estético, através das representações dos “monstros” em nossa literatura. O trabalho a ser apresentado é parte de uma pesquisa em curso que procura entender as peculiaridades das manifestações do medo em nossa literatura, a fim de estabelecer as condições para a elaboração de uma teoria do horror na narrativa ficcional brasileira.

Palavras-chave: Medo artístico, Literatura do medo, Monstruosidade, Literatura Brasileira, Horror.

1 Introdução

O medo é uma das emoções mais intensas experimentadas pelo homem. Ligado aos nossos instintos de sobrevivência, é normalmente tomado como uma sensação dolorosa. Porém, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções produzidas por objetos estéticos. A um desses prazeres peculiares, que chamamos de “medo estético”, temos dedicado nossa pesquisa atual.

Para designar o tipo de obra literária com a qual trabalhamos, propomos um termo genérico, “literatura do medo”, ainda sem maior precisão conceitual. O termo é resultado de uma escolha metodológica que nos levou à seleção de um *corpus* teórico inicial que abrangia reflexões críticas produzidas exclusivamente por ficcionistas¹ dos (imprecisos) gêneros “de horror”, “de terror” ou “gótico”. A opção por levar em conta o ponto de vista dos criadores pareceu-nos importante, porque ajudaria a compreender uma das particularidades dessas narrativas: por que sensações desagradáveis (tais como o medo, o terror, o horror e a repulsa) podem ser prazerosas quando experimentadas dentro do campo da experiência estética?

A análise desse corpus crítico inicial levou-nos a perceber a importância, para esses autores, de explorar os medos dos leitores, e revelou-nos duas filiações filosóficas comuns entre eles: à tradição aristotélica, que compreende e valoriza a arte não apenas em seus aspectos cognitivos, mas, também e principalmente, em seus aspectos sensoriais; e à tradição burkeana, que valoriza sensações como o medo e o horror como principais fontes de uma experiência estética singular e de intensidade inigualável – o sublime.

2 Do medo como prazer estético

Quando nos referimos aos objetos de nossa pesquisa como exemplos de “literatura do medo”, pretendemos englobar dois tipos de narrativas: tanto aquelas em que os “medos reais” de uma sociedade são literariamente representados quanto as que produzem “medos ficcionais”, isto é, os processos e técnicas de produção do efeito estético que chamamos de “medo artístico”. Em outras palavras, a literatura que buscamos descrever era tanto a que nos permitia observar os modos

¹ Horace Walpole, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft e Stephen King, todos ficcionistas reconhecidos pela tradição, foram alguns dos autores selecionados.

históricos de representação literária dos “medos reais”, quanto a que era capaz de despertar, em seu leitor, a emoção do medo, através de procedimentos de construção narrativa.

Tal literatura possui uma longa tradição na cultura ocidental, havendo mesmo uma série de conceitos fundamentais dos Estudos Literários a ela relacionados – Catarse, Sublime, Grotesco, entre outros. Além do caráter ancestral do medo e de muitas das narrativas que o produzem, pesquisar as relações entre o medo e a literatura revelou-se ainda um empreendimento afinado com o mundo contemporâneo. Afinal, assim defendem autores como Jean DELUMEAU (2001) e Zygmunt BAUMAN (2008), apesar dos avanços das ciências proporcionarem um nível de segurança jamais visto contra as ameaças à vida humana, o nosso primitivo e muitas vezes irracional medo permanece como uma das emoções mais constantes e intensas experimentadas pelo homem contemporâneo.

Lidar com uma categoria ampla como o “medo” permitiu-nos ampliar o *corpus* da pesquisa. Tradicionalmente, as narrativas que lidam com o medo produzido por causas sobrenaturais são a principal forma de representação da ficção de horror. Nossa noção de literatura do medo, porém, não se refere exclusivamente às ficções narrativas que envolvem elementos fantásticos e monstruosidades não explicadas pela ciência contemporânea. As fontes do medo com as quais precisaríamos lidar na literatura brasileira seriam muito mais variadas.

Sigmund FREUD (1996. p. 93), em “O mal-estar na civilização”, já enumerava três possíveis fontes do sofrimento e, por extensão, do medo, no ser humano: nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; o mundo externo, que pode voltar-se contra nós, com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e as ações e atitudes dos outros homens. Por detrás da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes do medo, sejam de causas que se julgam naturais ou sobrenaturais, e do papel que aquilo que nos é desconhecido exerce na produção do medo, há uma ideia unificadora: a da morte, como culminância de todos os medos.

Edmund BURKE (1990) entendia que a preponderância das paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação devia-se ao fato óbvio de que, para o desempenho de qualquer uma de nossas atividades, é fundamental estarmos vivos e saudáveis. Qualquer coisa que ponha em risco nossa vida ou nossa saúde nos afeta de modo intenso. O risco da interrupção da vida é, pois, a ameaça derradeira ao nosso ser. Chegamos assim à ideia de **medo artístico**. Dada a intensidade das sensações relacionadas à morte, a percepção da dor ou do perigo, quando o indivíduo não está realmente em uma situação de perigo ou de dor, consistiria na matriz ideal para experiências estéticas intensas como a do sublime.

A tão humana consciência da inevitabilidade de nossa morte separa-nos dos outros animais. Trata-se de um sentimento tão intenso quanto primitivo, e não poucos filósofos esforçaram-se para demonstrar que o medo da morte é irracional – afinal, a morte só é vivenciada como uma experiência de segundo grau, como quando do falecimento de alguém próximo. O sujeito e sua própria morte nunca estão juntos. A presença de um sempre pressupõe a ausência do outro. O trabalho da imaginação, entretanto, faz com que o sujeito possa imaginar-se morto, privado de suas potencialidades de vida, interrompido em seu desejo de vida eterna. Nas palavras de Francis Wolff:

No medo da morte, desdobramo-nos imaginariamente. Existe aquele que sou, atualmente, aquele que sente medo, que está vivo, e aquele que imagino, a mim morto, e é isso, é ele, sou eu, aquele eu que me assusta (WOLFF, 2007. p.35).

O medo produzido pela imaginação do sujeito, que projeta a imagem de seu “eu morto” e com ela sofre, assemelha-se aos mecanismos ficcionais de identificação entre leitor e personagem. Em outras palavras, o processo que nos conduz a experimentar nosso medo mais primitivo, universal e intenso – o medo da morte – poderia ser encarado como similar ao que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos risco. A esse tipo de experiência chamamos de **medo artístico**.

3 Medo Artístico e Monstruosidade

No momento atual de nossa pesquisa, estamos explorando a validade da ideia de monstruosidade como um foco de observação e descrição da literatura do medo. Monstruosidades são elementos fundamentais para a produção do medo artístico. Em uma das mais importantes reflexões sobre o “horror artístico”², o livro *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*, Noël Carroll, ao distinguir entre as diversas emoções próximas do medo, postula que a presença de um monstro seja o elemento determinante das narrativas de horror, aquilo que as distingue, por exemplo, das histórias de terror, que

(...) embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiados humanos. 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. De modo semelhante, ao usar monstros ou outras entidades sobrenaturais (ou de ficção científica) como critério de horror, pode-se separar as histórias de horror de exercícios góticos (...) em que sugestões de seres de outros mundos eram muitas vezes introduzidas só para serem mais tarde explicadas de maneira naturalista (CARROLL, 1999. p.31).

Todo monstro é ser um ser extraordinário em um mundo ordinário. A presença de monstros, contudo, não seria condição suficiente para a produção do horror artístico, uma vez que eles podem aparecer em narrativas as quais não somos propensos a identificar como de horror – contos de fada, mitos, fábulas etc. Para Carroll, a atitude das personagens diante do monstro, i.e., a percepção da letalidade e do caráter sobrenatural da monstruosidade é que determinaria a peculiaridade do monstro na obra do horror. O monstro representaria uma ameaça física e uma perturbação da ordem natural.

A noção de monstro de Carroll abarca qualquer criatura não sustentada pela ciência contemporânea. (IBID. p.56). Essa definição, entretanto, acaba englobando personagens e criaturas não relacionadas ao horror – o Super-Homem, das histórias em quadrinhos, por exemplo. O filósofo admite que a presença da "monstruosidade" talvez encete um gênero, do qual a "monstruosidade horrível" seria o subgênero no qual se concentra a emoção do horror artístico (IBID. p. 61). Assim, ele evita adotar a teoria do fantástico de Tzvetan Todorov, uma vez que pretende estabelecer uma linha divisória das histórias sobrenaturais que produzem horror artístico das que não produzem. A narrativa de horror talvez pudesse ser encaixada como uma subcategoria do fantástico-maravilhoso, uma vez que tal categoria seria capaz também de encerrar espécimes não-produtoras de horror. O modelo todoroviano seria, pois, inadequado para caracterizar o gênero do horror (IBID. p. 32).

O horror artístico não se limita a ser uma reação afetiva de medo à ameaça representada por um monstro horrível. Carroll entende que a repugnância, a repulsa e a náusea são componentes essenciais do horror artístico, perceptível na

(...) tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-nos a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante (IBID. p. 39).

A repugnância distinguiria ainda as "histórias de pavor (*dread*)" das "histórias de horror". As primeiras, embora apresentem acontecimentos misteriosos que conduzem a sensações incômodas, com o intuito de levar o público à “idéia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez

² A noção de “horror artístico” defendida por Noël Carroll funciona, em nossa pesquisa, como um paradigma para a noção de “medo artístico” que propomos.

ocultas e inexplicáveis governam o universo” (IBID. p. 62), não provocariam, entretanto, a repulsa no leitor.

De acordo com Mary DOUGLAS (1966), em *Purity and Danger*, a atribuição de impureza à monstrosidade estaria relacionada à percepção de que o ser monstruoso transgredir ou viola esquemas de categorização cultural. Seres ou coisas intersticiais, que não podem ser arroladas a uma única categoria conceitual de uma cultura, costumam ser tomadas como impuras. Carroll propõe então que “um objeto ou ser é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe” (CARROLL, 1999. p. 50), como muitos monstros do gênero do horror, que são, de algum modo, uma mistura de elementos constitutivos distintos.

Não por acaso, a combinação de categorias é um modo recorrente de representar monstrosidades. É comum, em narrativas de horror, que monstros sejam descritos com pronomes como “isso”, ou, ainda, sejam apresentados como indescritíveis ou inconcebíveis, sugerindo que não se enquadram em nenhuma das categorias cognitivas disponíveis. Muitas são as possibilidades simbólicas de promover os temas da intersticialidade, da contradição categórica, da impureza: por **fusão** (combinação de elementos como dentro/fora, vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina etc.), por **fissão** (seres duplos, divididos no tempo ou multiplicados no espaço), por **incompletude categórica** (sem os traços essenciais da categoria de ser a que pertence), por **informidade** (sem uma constituição formal capaz de permitir que seja categorizado), por **magnificação** (de um ser natural, considerado impuro ou repelente por uma cultura), por **massificação** (de um ser natural, considerado impuro ou repelente por uma cultura), ou por **metonímia** (o horror do monstro só é perceptível por sua associação a objetos de nossa repulsa ou fobia).

Para Carroll, a relação estabelecida por Douglas entre impureza e transgressão de categorias ajuda-nos também a entender o porquê de os monstros serem compreendidos, tantas vezes, como antinaturais: “Os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores” (CARROLL, 1999. p. 53). A tarefa para aquele que estuda os monstros deveria ser, portanto, estabelecer uma correlação entre o que ele chama de “biologia oposicional dos seres fantásticos” e a “temática oposicional” representada pela obra de horror. Nas grandes obras do gênero, o trabalho crítico seria capaz de rastrear os conflitos temáticos que subjazem à narrativa, exatamente através da análise da constituição do monstro (IBID. p.70-1).

Carroll é cuidadoso ao considerar a validade de se pensar obras ficcionais que apresentem transgressões de ordem moral como representantes do gênero de horror. Embora, na linguagem do dia a dia, seja comum referir-se a transgressões morais como atos monstruosos, tal uso deveria ser considerado metafórico (IBID. p. 62). Ele entende que considerar como antinaturais ou repulsivos atos moralmente transgressores seria uma ampliação extrema do gênero (IBID. p. 60).

A exclusão da transgressão moral do escopo da narrativa de horror foi uma das razões que reforçaram nossa ideia de trabalhar com uma categoria (“medo”) mais ampla do que a do “horror”. Em nosso levantamento de um *corpus* inicial de obras ficcionais brasileiras que se encaixariam na noção de literatura do medo³, não foi difícil perceber que a presença de monstrosidades morais é recorrente⁴. O monstro é, diversas vezes, uma das encarnações das ameaças representadas pelos “outros” homens, sobretudo por aqueles que transgridem limites morais. Por essa razão, um complemento à fundamentação teórica para o estudo dos monstros na literatura brasileira fez-se necessária.

³ Embora não muito extenso, o *corpus* inicial demonstra a variedade de temas e de autores, de épocas e estilos literários diversos, que de algum modo incorporaram o medo como um elemento narrativo – seja como elemento do enredo, seja como efeito de recepção produzido no leitor.

⁴ Alguns exemplos de monstrosidades morais poderiam ser encontrados em *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, “A causa secreta” e “Sem olhos”, de Machado de Assis, “Dentro da noite”, de João do Rio, “Bugio moqueado”, de Monteiro Lobato, entre outras narrativas brasileiras.

4 O que revelam e o que ocultam as monstruosidades?

Em seu ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Jerome COHEN (2000. p. 25) postula que seria possível ler culturas a partir dos monstros que elas engendram. Fiel a uma compreensão do mundo contemporâneo que renuncia à utopia de teorias unificadoras, o ensaísta propõe fragmentos epistemológicos para uma teoria da teratologia, que funcionam como caminhos de análise para a compreensão dos sentidos das monstruosidades na literatura do medo.

Para o ensaísta, todo monstro seria um constructo, em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar. Recuperando sentidos através da etimologia da palavra – *monstrum* como o ser ou o objeto “que revela”, “que adverte” – Cohen propõe que se entenda a monstruosidade como “um glifo em busca de um hierofante”. (IBID. p. 25).

Por sua condição enigmática, o monstro sempre escaparia das tentativas de se aprisionar seu significado e, por conseguinte, sua ameaça. Cohen entende que não há sentido em postular um monstro como um fenômeno transcultural e transtemporal, como se tem feito atualmente, por exemplo, com os vampiros. Ainda que se possam rastrear as origens míticas de uma criatura monstruosa, cada ressurgimento, em épocas e culturas diferentes, representa um trabalho de reconstrução de seus sentidos (IBID. p. 29). Para o ensaísta, a lógica que fundamenta a existência de um monstro está sempre mudando, razão pela qual nunca se apreende totalmente o monstro, nem se neutraliza sua ameaça, encaixando-o na normalidade.

Cohen compartilha com Carroll e Douglas o pensamento de que a grande ameaça do monstro é cognitiva. Monstros seriam arautos de uma crise de categorias. Por suas constituições híbridas, não se encaixam em taxonomias e resistem às tentativas de incluí-los em qualquer estruturação sistemática. Citando Marjorie Garber⁵, Cohen defende que:

Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos – como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise” (IBID. p. 31)

Monstros desestabilizam toda e qualquer ambição por sistemas conceituais fechados. Ameaçando “explodir toda e qualquer distinção” (IBID. p. 30), a monstruosidade questiona “os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana” (IBID. p. 32). Corporificando diferenças, o ser monstruoso funciona ora como um “outro dialético”, ora como um inopinado terceiro termo: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.” (IBID. p. 32).

Em sua condição de “diferença” encarnada, o monstro seria, pois, um alerta contra os riscos de ultrapassar fronteiras. Uma advertência aos que ousam se aventurar para além da normalidade, para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites pode significar tanto arriscar a se tornar vítima do monstro quanto vir a se tornar um. (IBID. p. 41). Para Cohen, o monstro polícia as fronteiras do possível, corporificando práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (IBID. p. 44).

Ao reforçar códigos culturais, o monstro é um agente da ordem, delimitando os comportamentos proibidos. Entretanto, por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz: “As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (IBID. p. 48). Para Cohen, o medo que se sente do monstro é,

⁵ In: GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. Nova York: Routledge, 1992. p.11.

paradoxalmente, também uma espécie de desejo. Nesse movimento da repulsa e da atração repousa o poder do monstro. Não por acaso, a sedução exercida pelos monstros relaciona-se diretamente ao espaço privilegiado em que aparecem. As “fantasias de agressão, dominação e inversão” (IBID. p. 49), evocadas pelas monstrosidades, surgem no espaço delimitado da ficção, onde o medo que produzem provoca prazer estético. Em outras, palavras, os monstros da ficção só são tolerados porque o público conhece o acordo.

5 Da possibilidade do estudo dos monstros na literatura do medo no Brasil

O que é particularmente instigante no pensamento de Cohen são as possibilidades de análise dos sentidos das monstrosidades nas narrativas ficcionais.

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 55)

O tema da monstrosidade pode apontar para um possível método de investigação da literatura do medo no Brasil. Pode possibilitar não apenas descobrir narrativas e escritores esquecidos pela crítica hegemônica, mas, fundamentalmente, reler, por outra perspectiva, a ficção brasileira – inclusive autores e obras já consagrados pela tradição literária. A ausência de um movimento literário específico, como o romantismo gótico, ou de um autor emblemático, como Edgar Allan Poe, dedicado quase que exclusivamente ao gênero, dificultam a identificação de uma tradição da literatura do medo no Brasil porque muitas das obras que se encaixariam em tal categoria talvez não tenham sido escritas programaticamente como obras do gênero. Perceber uma tradição de literatura do medo em nossa literatura deve partir do princípio de que ela nunca se articulou como um gênero. Assim, o foco em monstrosidades pode facilitar esse procedimento, quase arqueológico, de identificar a presença de temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins

A literatura gótica está, de fato, na origem da moderna literatura do medo européia e norte-americana. Mas talvez não seja essa, entretanto, a única chave para identificarmos a nossa própria tradição do medo. Em primeiro lugar, porque aos procurarmos ecos da literatura do medo européia e norte-americana, muitas vezes nos deparamos com os clichês absorvidos pela influência da literatura de horror estrangeira sobre nossos escritores. Em outras palavras, quando procuramos pelo “mesmo”, encontramos o “mesmo”. Nossa hipótese de trabalho atual supõe que a literatura do medo no Brasil teria aspectos muito mais “realistas”, ao contrário das tradições européia e norte-americana, estreitamente ligadas a temas sobrenaturais.

Não descartamos, é claro, que as lendas, o folclore, os mitos e os costumes locais possam representar um grande potencial para uma ficção do medo brasileiro baseada em elementos sobrenaturais. Contudo, parece-nos extremamente profícuo supor que o medo gerado por causas tomadas como naturais possa constituir o cerne de nosso horror ficcional. São muitas as possibilidades de florescimento de uma literatura do medo no Brasil: (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.

No esforço de desvelamento dessa tradição oculta, descrever e interpretar os sentidos dos monstros em nossas narrativas ficcionais pode oferecer um importante elemento comparativo para

entendermos tanto os medos reais representados por nossa literatura quanto os medos artísticos por ela construídos.

Referências Bibliográficas

- 1] BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- 2] BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990. [1759]
- 3] CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.
- 4] COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- 5] DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente; 1300-1800*. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 6] DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- 7] FRANÇA, Julio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In:_____, org. *Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional; I Encontro nacional insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.
- 8] _____. Fundamentos estéticos da literatura de horror; a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. In: Caderno Seminal Digital. No. 14., jul./dez. 2010. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.
- 9] FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira*. V. XXI. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 73-148.
- 10] WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora SENAC SP / SESC SP, 2007. (p. 17-38)

i **Julio FRANÇA, Prof. Dr.**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Departamento CULT, Setor de Teoria da Literatura
julfranca@gmail.com