

As fadas na poética negativa de Arthur Machen: o conto “Change” (1936) em diálogo com o horror

The role of fairies in Arthur Machen’s negative poetics: the short story “Change” (1936) in dialogue with the horror

Guilherme Diniz Machado

RESUMO: No conto “Change” (1936), do autor galês Arthur Machen, a figura mitológica da fada encarna o mal ao praticar atos de crueldade contra seres humanos, assumindo uma condição monstruosa. A estrutura narrativa do conto apresenta um conjunto de características que se aproxima do que foi, posteriormente, denominado horror. Tendo isso em vista, o presente artigo busca um diálogo entre o conto de Machen e a teoria do horror artístico, de Noël Carroll (1999), a partir das chamadas poéticas do mal, conforme concebidas por Júlio França e Daniel Silva (2025) em pesquisas interessadas na literatura do medo. O diálogo proposto se orienta pelos seguintes objetivos do estudo: (1) localizar historicamente o medo das fadas que emerge na poética negativa de Machen e (2) analisar o conto “Change” a partir do conceito de horror enquanto poética do mal. A leitura realizada do conto sinaliza que a teoria do horror artístico se restringe a um conjunto de valores associado ao racionalismo científico, que aloca o fantástico na ficção, o que não contempla a crença de Machen na existência de fadas. Esse embate entre a ciência e o espiritual é ilustrado pelo conto “Change” através do confronto de ideias entre duas personagens, narrativamente situadas em oposição nos pares inglês/galês, cultura/natureza, ceticismo/misticismo.

Palavras-chave: Literatura anglo-galesa. Horror artístico. Poéticas do mal. Teoria do monstro.

ABSTRACT: In the short story “Change” (1936), written by Welsh author Arthur Machen, the mythological figure of the fairy embodies evil intentions as it commits cruel acts against human beings, which attributes to the fairy a monstrous condition. The narrative structure of the story presents a set of characteristics that might relate it to what was later denominated horror. Taking this into consideration, this article proposes a dialogue between Machen’s short story and Noël Carroll’s art-horror theory (1999), based on the concept of poetics of evil as established by Júlio França and Daniel Silva’s research (2025) regarding fear-literature. This dialogue is guided by the following objectives of the study: (1) to historically locate the fear of fairies that emerges in Machen’s negative poetics and (2) to analyze the short story “Change” considering the concept of horror as a poetic of evil. This reading of Machen’s story indicates that the art-horror theory is restricted to a set of values associated with scientific rationalism, which repositions the fantastic in the place of fiction, which does not contemplate Machen’s belief in the existence of fairies. The conflict between science and the spiritual realm is illustrated by the short story “Change” through the clash of ideas between two characters narratively situated in opposition regarding the binary pairs English/Welsh identity, culture/nature, skepticism/mysticism.

Keywords: Anglo-Welsh literature. Art horror. Poetics of evil. Monster theory.

Introdução

No imaginário ocidental cristalizado pelo cristianismo, a disseminação de determinadas narrativas folclóricas sedimentou uma conotação positiva para a intervenção das fadas na vida humana. Em tais narrativas, a figura mitológica da fada assume uma posição de mediadora entre o mundo terreno e o mundo mágico,

sendo convocada para auxiliar os seres humanos na realização de seus sonhos, em contos que muitas vezes se orientam pela separação social entre amantes (Coelho, 2012). Não por acaso, na produção literária irlandesa de resgate do folclore celta em meados de 1890, as fadas recebem a alcunha de *daoine maithe*, isto é, o “povo bom” (Taylor, 2022).

Tal resgate literário, liderado pelas tradições irlandesa e escocesa, se realiza em meio a um movimento cultural europeu, denominado renascimento celta, que se posiciona contra os efeitos da industrialização e o consequente estabelecimento da Inglaterra como potência mundial (Taylor, 2022). O folclore celta era celebrado como um repositório de sabedoria ancestral por seus enlaces com o misticismo, cujo retorno simbólico seria desejável, o que indica uma epistemologia positiva que atribuía à experiência espiritual o poder de ampliar a mente (Taylor, 2022; Pasi, 2019). Notadamente, são mencionadas as contribuições de William Butler Yeats, em especial pelo volume *The Celtic Twilight* (1893), e William Sharp e Patrick Geddes, em especial pela organização da coleção *The Evergreen: A Northern Seasonal* (1895-1897), dividida em quatro volumes que reúnem autores com participação expressiva no movimento, a ponto de ser considerada um manifesto.

Na contramão desse discurso, destaca-se o ciclo de contos do autor galês Arthur Machen sobre o povo pequeno, por invocar a figura da fada em narrativas que, atualmente, costumam ser consideradas precursoras do horror. Em tais narrativas, a fada encarna o mal ao praticar atos de crueldade contra seres humanos, assumindo uma condição monstruosa. Essa faceta da figura da fada, embora seja parte integrante da literatura folclórica de raízes celtas, foi redirecionada, pelo imaginário ocidental pautado por preceitos cristãos, à figura da bruxa (Coelho, 2012). Assim, ao resgatar a ação da fada em oposição ao desejo humano, Machen introduz um negativismo literário na celebração pan-celtista do misticismo (cf. Pasi, 2019).

Dentre as narrativas referentes ao ciclo do povo pequeno, destaca-se, para os propósitos deste texto, o conto “Change” (1936), por situar-se no final do ciclo, quando a estrutura narrativa que atravessa a escrita de Machen já estava, de certo modo, consolidada, apresentando um conjunto de características que se aproxima do que foi denominado horror. Diante disso, na análise do referido conto, busca-se um diálogo com o horror a partir da concepção de poéticas do mal (cf. França;

Silva, 2025), entendendo poética como “uma linguagem artística característica de certo autor, de certa época ou de certo gênero literário” (França; Silva, 2025, p. 67).

O conto “Change” se debruça sobre o mito do *changeling*, em que uma fada (ou outra criatura fantástica) assume o lugar de uma criança humana através de forças sobrenaturais. O conto de Machen se organiza como uma matrisca, apresentando histórias dentro de histórias, de modo que a vivência passada de determinadas personagens antecipa a vivência presente de outras. No caso, o tempo presente da narrativa se inicia com o relato de um homem mais velho a respeito do desaparecimento de uma criança cujo reaparecimento sugere um movimento perverso em ação, direcionando as personagens à constatação de que as fadas, em vez de escondidas, povoam a sociedade, misturadas aos seres humanos.

Assumindo o negativismo literário de Machen como uma poética, o presente artigo objetiva (1) localizar historicamente o medo das fadas que emerge na poética negativa do autor e (2) analisar o conto “Change” a partir da conceituação do horror enquanto poética do mal. Logo, na primeira seção, as narrativas de Machen são contextualizadas de acordo com sua situação sociocultural, com atenção especial à crença do autor na existência de fadas; na segunda seção, a condição monstruosa das fadas é explorada a partir das poéticas do mal em diálogo com a teoria do horror artístico, pontuando os argumentos teóricos com exemplos retirados do conto “Change”; na terceira seção, apresenta-se uma leitura do referido conto centralizada no embate do racionalismo científico com uma perspectiva mágica de mundo, cujos desdobramentos podem redirecionar os pressupostos da teoria do horror artístico.

Da existência de fadas

Considera-se que o ciclo de narrativas de Machen sobre o povo pequeno é inaugurado em 1895 com o fragmento “The Novel of the Black Seal”, do romance episódico *The Three Impostors*, seguido dos contos “The Shining Pyramid” e “The Red Hand”, publicados no mesmo ano (Taylor, 2022). Desse ciclo, destacam-se os contos “The White People”, publicado na *Horlick’s Magazine* em 1904, e “Out of the Picture” e “Change”, publicados em 1936 no volume *The Children of the Pool* (Joshi, 2019). No horizonte místico, ordenados sob a denominação de povo pequeno são

agrupados diversos seres fantásticos associados ao mundo feérico: silfos, sátiros, faunos, elfos, leprachauns, pixies, gobelinos etc. (Coelho, 2012). No entanto, no ciclo de Machen, esses seres não são assim nomeados.

No conto “The Shining Pyramid”, por exemplo, as personagens, em uma narrativa deveras detetivesca diante do desaparecimento de uma menina, são confrontadas com o que chamam de “hipótese dos contos de fadas”: para a comunidade local, “a coitada da menina supostamente ‘foi embora com as fadas’, ou ‘foi levada pelas fadas’”¹ (Machen, 2018, p. 223, tradução própria), sendo que o ceticismo das personagens sugere um teor eufemista em tais declarações. No conto “The White People”, por sua vez, as memórias de uma menina sobre os eventos fantásticos que acompanharam sua infância, relatadas em um diário, são localizadas em um tempo de outrora, o “tempo das fadas”, enquanto ela se esforça para compreender se tais memórias foram formadas em sonho ou de fato vivenciadas. Assim, a figura da fada parece funcionar como um termo guarda-chuva para uma perspectiva mágica de mundo que desafia a ordem material e terrena.

Não obstante, a solução do mistério de “The Shining Pyramid”, quando apresentada, não se afasta da hipótese fantástica oferecida pela comunidade local: “E a pista veio do antigo nome das fadas, ‘o povo pequeno’, e a crença bem provável de que eles representam uma tradição dos habitantes pré-históricos da região, os turanianos, que moravam em cavernas”² (Machen, 2018, p. 240, tradução própria). No caso, o antigo nome das fadas, “povo pequeno”, refere-se à sua denominação no folclore galês, *tylwyth teg*, que Machen rastreia aos “turanianos”, cuja classificação deve ser entendida, aqui, enquanto categoria antropológica. Com o desfecho de “The Shining Pyramid”, Machen convida leituras abertas a uma teoria científica de sua época a respeito da “história profunda” (*deep history*), fruto de investigações experimentais em diversos campos do saber, tais quais a geologia, a paleontologia e a antropologia (Worth, 2012).

Ramificando-se a partir da teoria evolucionista de Darwin, a história profunda preenchia lacunas referentes ao período denominado pré-história, desestabilizando o tempo bíblico que estipulava uma origem antropocêntrica para

¹ Em inglês: “the poor girl is supposed to have ‘gone with the fairies,’ or to have been ‘taken by the fairies.’”

² Em inglês: “And the hint came of the old name of fairies, ‘the little people,’ and the very probable belief that they represent a tradition of the prehistoric Turanian inhabitants* of the country, who were cave dwellers.”

o mundo. No bojo dessa teoria, encontra-se a hipótese de que o corpo humano carrega consigo traços genéticos de uma ancestralidade proto-humana, como componente do processo evolucionista (Worth, 2012; Mullins, 2021). Essas especulações historiográficas geraram ansiedade social quanto a uma proximidade anteriormente impensada entre a humanidade e formas pré-humanas de vida que vagavam pelo mundo – os antigos habitantes, por sua vez conterrâneos a fadas, dragões e demônios (Mullins, 2021).

A presumida proximidade genética se torna, nas narrativas de Machen, geográfica, alimentando-se da crença popular, à época, de que tais habitantes ancestrais ainda estavam presentes no mundo, embora escondidos debaixo da terra. Os turanianos recebem posição central no conto “The Turanians”, escrito por Machen em 1897, mas publicado somente em 1924, no volume *Ornaments in Jade* (cf. Machen, 2018, p. 376). Embora a estrutura narrativa do conto não se aproxime da poética negativa de Machen identificada no ciclo do povo pequeno, a aparição dos turanianos pode ilustrar o papel que as especulações historiográficas provocaram no processo criativo do autor, pois é a partir dessa exploração teórica que Machen ancora a figura da fada em um terreno conhecido.

No conto “The Turanians”, a narrativa segue Mary – apresentada como uma menina propensa a “exageros”, após, alguns dias atrás, convidar sua mãe para assistir a “uma rosa no jardim que estava ‘acesa como uma chama’”³ (Machen, 2018, p. 242, tradução própria) – em sua busca pelas “criaturas da floresta”⁴ (Machen, 2018, p. 243, tradução própria), das quais ela já sentiu medo, mas recentemente descobrira “um prazer nas vozes que cantavam e que, ouvindo parcamente, eram quase um encantamento”⁵ (Machen, 2018, p. 243, tradução própria). Sob uma árvore, Mary consegue o encontro que tanto almeja:

[os turanianos] eram um povo de aparência excêntrica: pequenos e achatados, com maçãs do rosto proeminentes, pele amarelada e acinzentada e grandes olhos amendoados; somente em um ou dois dos mais jovens havia a sugestão de um encanto selvagem, que remetia ao do fauno, lembrando que aquelas eram criaturas que se moviam entre o

³ Em inglês: “a rose in the garden that ‘burnt like a flame.’”

⁴ Em inglês: “wood creatures”.

⁵ Em inglês: “a pleasure in voices that sang and, indistinctly heard, were almost chanting”.

vermelho do fogo e o verde da folha⁶ (Machen, 2018, p. 243, tradução própria).

No recorte temporal de Machen, os turanianos que Mary encontra são descendentes de uma família metalúrgica, mas “degenerados em operários nômades; seus ancestrais haviam esculpido machados de guerra com bronze, enquanto eles remendavam panelas e chaleiras”⁷ (Machen, 2018, p. 243-244, tradução própria), indicando um desdobramento decorrente da presença prolongada desses sobreviventes pré-históricos. Em “The Shining Pyramid”, por sua vez, as características físicas dos turanianos, conforme descritas em “The Turanians”, perdem o encanto, mas mantêm a selvageria: “coisas forjadas na forma de homens, mas atrofiadas como crianças terrivelmente deformadas; olhos amendoados que brilhavam com uma luxúria maligna e inefável; o amarelo medonho dos corpos em carne nua”⁸ (Machen, 2018, p. 236, tradução própria). Na transição de um conto para o outro, os turanianos, antes adaptados à “vida moderna”, recebem uma condição ontológica.

À guisa de uma poética negativa, os sobreviventes pré-históricos de Machen “cometem atos de violência chocantes contra homens e mulheres tão desafortunados a ponto de encontrá-los em florestas longínquas”⁹ (Worth, 2012, p. 220, tradução própria). O enfoque do autor pode exemplificar como o folclore do povo pequeno se misturou com o medo do “primitivo”, propagando um mito racial que se estende à compreensão vitoriana dos “povos selvagens” como “grupos que eles [os vitorianos] viam como fracassos ou regressões evolucionários”¹⁰ (Silver, 1999, p. 143, tradução própria). Não obstante, a crença na coabitação do mundo entre os humanos e os antigos habitantes compõe uma tradição evemerista de interpretação dos mitos que inclusive instiga a testagem de hipóteses teratológicas

⁶ Em inglês: “They were people of curious aspect, short and squat, high-cheekboned, with dingy yellow skin and long almond eyes; only in one or two of the younger men there was a suggestion of a wild, almost faunlike grace, as of creatures who always moved between the red fire and the green leaf.”

⁷ Em inglês: “degenerated into wandering tinkers; their ancestors had fashioned the bronze battle-axes, and they mended pots and kettles”.

⁸ Em inglês: “things made in the form of men but stunted like children hideously deformed, the faces with the almond eyes burning with evil and unspeakable lusts; the ghastly yellow of the mass of naked flesh”.

⁹ Em inglês: “commit shocking acts of violence against men and women unfortunate enough to encounter them in the lonely woods”.

¹⁰ Em inglês: ““groups they saw as evolutionary failures or throwbacks.”

em estudos científicos realizados no século XIX (cf. Weinstock, 2020). Em outras palavras, havia trocas dialógicas entre a ciência e o misticismo.

Todavia, cabe ressaltar que esse diálogo não era isento de objetivos ulteriores: os três eixos fundacionais da ciência positivista (materialismo, determinismo, evolucionismo) se firmavam na contestação ao conceito de transcendência, por sua vez central a perspectivas religiosas, espirituais e/ou místicas (Coelho, 2012). Em um embate que se desdobra desde o século XVII, na fermentação de uma atitude cética perante o discurso moral e espiritual, a empreitada científica de ordenar e categorizar o chamado mundo natural suspende os relatos mitológicos como fonte de conhecimento em prol de um regime ocularcêntrico que se orienta pelo empirismo (Asma, 2009). Ao longo dessa jornada, conviveram animais cientificamente comprovados, espécies indefinidas aguardando averiguação, seres fantásticos e, sobretudo, fabricações midiáticas que misturavam a história natural, a incerteza do mistério e a mitologia para encarnar os medos e curiosidades da época inseridos em um sistema de crenças desestabilizado.

Nessa arena de disputa, Machen se apropria dos valores do racionalismo científico para se posicionar contra esse modelo de pensamento (Joshi, 2019). Exemplo disso pode ser a própria conclusão da narrativa detetivesca de “The Shining Pyramid”, em que as personagens céticas, orientadas por um método dedutivo, encontram evidências da presença de um povo ancestral. Esse contraste em que o procedimento empírico atesta o fenômeno fantástico, baseado inclusive em teorias científicas que circulavam na época e provocavam certo mal-estar no corpo acadêmico tradicional (cf. Worth, 2012), sugere uma inversão dos valores racionalistas. Para Machen, a ciência promovia uma perspectiva desencantada de mundo que abrangia não somente o reino terreno, mas, sobretudo, o espiritual, esvaziando-o de tal forma que seus efeitos reverberavam nas práticas artísticas (Joshi, 2019).

Tal (suposto) esvaziamento não diz respeito necessariamente a uma desconfiança do misticismo por parte dos artistas; em vez disso, refere-se à própria corrupção espiritual que Machen identificava no chamado renascimento celta (Taylor, 2022). Para o autor, a vontade de estabelecer uma identidade nacional a partir da literatura celta, conforme movimentado pelas tradições irlandesa e

escocesa, minimiza o valor espiritual de seu folclore. Assim, as narrativas de Machen alertam para um perigo em potencial no cerne de uma celebração romantizada da matriz celta. Todavia, a hesitação nacionalista de Machen, em vez de apresentar contornos anômalos, pode ser entendida como resultado de um *continuum* histórico.

O autor ocupou, na sua infância e juventude, regiões fronteiriças entre o País de Gales e a Inglaterra, cujos fluxos culturais indicam uma fusão identitária, ainda que os galeses fossem considerados intelectualmente inferiores aos ingleses pelos preceitos hierárquicos da expansão imperialista inglesa (Pereira, 2024). Assim como a relação colonial entre esses territórios favoreceu o apagamento da cultura galesa, reforçado por políticas linguísticas, aplicadas tanto no governo quanto na escola, que cerceavam o campo de atuação dos falantes da língua galesa, o discurso científico cumpriu um papel de peso nessa segmentação social, contribuindo para a sedimentação de uma alteridade identitária que afeta, sobretudo, a literatura galesa de expressão inglesa:

A força do discurso colonial sobre a identidade galesa resultou na construção recorrente de um País de Gales marginal, internamente dividido, o que pode explicar o porquê de determinadas obras, tais quais as de Arthur Machen, expressarem a posição complexa de estar-se, simultaneamente, incluído e excluído da identidade britânica¹¹ (Pereira, 2024, p. 123-124, tradução própria).

Além disso, embora os galeses retornassem à história de sua nação em períodos conturbados, o que indica uma atitude patriota, o repertório folclórico do País de Gales não apresenta narrativas heroicas de aventuras históricas e/ou figuras lendárias (Taylor, 2022), o que pode justificar um nacionalismo menos inflamado.

Por fim, sabe-se qual foi o resultado da disputa entre o espírito mágico e o racionalismo científico. No decorrer dos anos, as teorias científicas que alimentaram a imaginação de Machen foram desarticuladas pela ciência tradicional e, como resultado desse movimento racionalista, a crença na existência de seres fantásticos se deslocou para a ficção, condicionada ao pacto literário (Asma, 2009; Mullins, 2021). No entanto, ainda que incompreensível para leituras

¹¹ Em inglês: “The force of colonial discourse over the Welsh identity has resulted in a recurrent construction of a marginal, internally divided Wales, which could explain why works such as Arthur Machen’s express the complex position of being simultaneously inside and outside the British identity.”

contemporâneas, tal crença deve ser entendida à luz de uma perspectiva mágica de mundo que compartilha verdades humanas (Coelho, 2012). Nesse sentido, compreender as narrativas de Machen em seu contexto histórico é essencial para que a poética negativa que as orienta receba um direcionamento significativo em seu diálogo com o horror, conforme será explorado na próxima seção.

Os monstros de outrora

A situação sócio-histórica de Machen desloca, para o primeiro plano, as ansiedades sociais de *fin-de-siècle* concernentes ao declínio do ocidentalismo e à desestabilização dos valores da cultura vitoriana, o que se agrava, posteriormente, com as consequências da Primeira Guerra Mundial (Pasi, 2019; Pereira, 2024). Em meio a esse pessimismo cultural, a intersecção dos ideais conservadores do autor com seu interesse pelo misticismo engendra uma confecção literária orientada por uma epistemologia negativa que tematiza os perigos de um conhecimento que deveria ter permanecido latente – ainda que tal perigo esteja associado à circulação desse conhecimento oculto visando efeitos políticos. Não obstante, a atitude de Machen contraria o próprio sistema de pensamento do misticismo, que se fundamenta na crença de que a aquisição de conhecimento tem o poder de despertar a mente humana, sendo que essa epistemologia positiva configura inclusive um dos pontos de contato entre a doutrina mística e a científica (Pasi, 2019).

A atitude ambivalente de Machen evidencia uma epistemologia negativa caracterizada pela distorção da vontade de saber, em que a busca pelo conhecimento, assim como qualquer encontro com o oculto e/ou fantástico, resulta em situações desfavoráveis tanto para o indivíduo quanto para o todo social, geralmente na forma de punições violentas. No âmbito literário, esse modelo negativo, posteriormente resgatado por H. P. Lovecraft, precede estruturas narrativas que se consolidaram como horror (Pasi, 2019). Diante disso, o presente artigo insere as narrativas de Machen na concepção de poéticas do mal, entendendo-as, portanto, como “produtos de modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos” (França; Silva, 2025, p. 67).

As poéticas do mal compreendem uma série de conceitos e noções, tais quais o horror, o terror, o gótico, o grotesco, o trágico etc., que, historicamente, convencionaram-se como denominações literárias para descrever determinadas obras ou passagens narrativas que centralizam o sofrimento, a dor e/ou a miséria, sendo que esse processo de solidificação, em casos específicos, possibilitou a emergência de gêneros literários. Assim, as poéticas do mal perpassam não somente obras categorizadas sob dado gênero literário, mas inclusive autores e épocas que influenciaram características específicas da produção narrativa, em uma atitude comparativa e relacional que se pretende flexível (França; Silva, 2025).

No presente caso, tal premissa contribui para a aproximação das narrativas de Machen com a poética associada ao horror, o que implica um “ato descritivo que procura demarcar seus principais traços de composição” (França; Silva, 2025, p. 70). No que concerne ao horror, as poéticas do mal se valem da teoria do horror artístico de Noël Carroll (1999), estruturando-a em três movimentos: (1) formas de enredo, (2) efeito estético e (3) a figura do monstro. Esses argumentos teóricos serão pontuados com exemplos retirados do conto “Change”, por ser o conto aqui analisado.

1. No referido conto, podem ser identificadas duas funções básicas do que Carroll (1999) denomina enredo de descobrimento complexo: a irrupção, quando a presença de um monstro é sugerida, e a confirmação, quando personagens céticas são convencidas da existência do monstro. Nessa configuração narrativa, a função relacionada ao descobrimento (quando as personagens reconhecem a existência do monstro), uma etapa essencial para a confirmação, pode ser apresentada na forma de uma hipótese ou lenda local (cf. Carroll, 1999, p. 166), como é o caso de “Change”. Devido à estrutura de histórias dentro de histórias desse conto, tais funções se movimentam por subenredos. Seguindo o tempo presente, o conto se inicia com um mistério em forma de código, o que configura desde já um estranhamento associado à irrupção. Diante da curiosidade de um homem chamado Reynolds, o “velho sr. Vincent Rimmer”, conforme apresentado, narra a história de como encontrou aquele código.

No tempo passado, são apresentadas três famílias em uma viagem de férias, os Brown, os Smith e os Robinson. Conversando com um jovem Vincent Rimmer, o sr. Brown comenta que, ao levantar-se no meio da noite devido a um acesso de

tosse, observou que havia luz nas casas da região, o que o intrigou – um estranhamento associado à irrupção. Vincent Rimmer, portanto, compartilha com ele o seguinte segredo: “As pessoas deixam a luz acesa à noite para manter as fadas do lado de fora”¹² (Machen, 2018, p. 339, tradução própria). Desconfiado, o sr. Brown não volta a procurar o rapaz, até que, no último dia da viagem, pede sua ajuda, convencido das forças sobrenaturais que agiram no desaparecimento e consequente reaparecimento do caçula da família Smith.

O reaparecimento da criança provoca desconfiança no sr. Brown de que aquele corpo não pertence ao menino desaparecido. No entanto, apesar de sua aparência disforme, a sra. Smith reconhece que as roupas são as mesmas e um médico afirma que o menino deve estar em estado de choque. A negação do médico, enquanto figura de autoridade, poderia ser suficiente para descartar a função da confirmação do enredo, se o sr. Brown não houvesse, anteriormente, se posicionado de forma cética em relação à lenda local sobre a existência de fadas. Ademais, é possível argumentar que a confirmação do sr. Brown se desloca para o descobrimento de Reynolds, o interlocutor do velho sr. Vincent Rimmer; no entanto, a personagem não se manifesta até que Vincent termina de contar sua história, sendo que, ao receber voz novamente, aparenta estar já convencido do que ouviu.

2. Na concepção das poéticas do mal, o efeito estético se orienta pelo medo, uma vez que essa emoção se faz presente em todas as narrativas reunidas para análise, ora como temática, ora como efeito de recepção (França; Silva, 2025). Para Carroll (1999), no entanto, no caso do horror artístico, apenas medo não basta: a repugnância é necessária para produzir o estado emocional do horror. A repugnância a que se refere o autor está circunscrita à figura do monstro, cuja presença provoca uma atitude de rejeição, uma repulsa que faz com que o toque do monstro seja evitado a todo custo, embora tais tentativas de fuga possam ser tanto bem quanto malsucedidas.

Em sua teoria, Carroll explicita que tal atitude não contempla o receptor, estando restrita à reação das personagens. Enquanto determinadas posturas teóricas, como a de Lovecraft (2024) quanto ao horror sobrenatural na literatura, postulam que o efeito de recepção nomeia a literatura do medo, Carroll argumenta

¹² Em inglês: “The people have a light burning in their houses all night to keep out the fairies”.

que essa orientação pelo receptor está condicionada à subjetividade. Assim, em nome de uma presumida objetividade, o autor se orienta pela reação das personagens, pois essa reação informa “como o público deve responder aos monstros da ficção” (Carroll, 1999, p. 33), ainda que a resposta do receptor possa variar e discernir-se das personagens.

Nesse sentido, no caso do conto “Change”, o desaparecimento de Bob Smith leva as personagens ao encontro de uma criatura que elas se recusam a considerar humana, pois apresentava a hostilidade de um gato selvagem e balbuciava sons sobrenaturais. O ser que ocupa o lugar da criança trocada provoca uma reação de estupor nos demais membros da família, descritos como horrorizados diante do que carregam nos braços. Enrolada em um manto que a cobre da cabeça aos pés, impedindo o contato pele a pele, está a criatura: “o embrulho caiu um pouquinho daquilo que ele carregava e vi um pequeno rosto amarelo e enrugado espiando para fora; maligno, deplorável”¹³ (Machen, 2018, p. 341, tradução própria). Destaca-se, portanto, a rejeição do ser que as personagens encontram, denominando-o não-humano, o que faz com que o primeiro impulso delas seja o receio de tocá-lo, embrulhando-o e mantendo-o oculto, para evitar sequer olhá-lo, o que sugere o nível da repulsa que sentem.

3. Assim como os demais elementos formais que compõem as poéticas do mal, a figura do monstro é uma construção narrativa que alude a experiências, situações e vivências consideradas negativas por uma rede de valores socioculturais (França; Silva, 2025). No horror artístico de Carroll (1999), o monstro consiste em uma ruptura com a ordem, o cotidiano, o esperado. Não por acaso, à figura do monstro tem sido atribuído um papel simbólico, em que o monstro funciona como uma porta de entrada para determinada cultura, época, território etc., pois encarna os medos produzidos no bojo de uma organização sociocultural específica que apresenta limites para o que é possível, ordinário e, principalmente, normal, em todo seu potencial problemático (Weinstock, 2020), o que se aproxima da própria figura da fada no que concerne à desestabilização de uma ordem material e terrena.

¹³ Em inglês: “the wrappings fell away a little from what he carried, and I saw a little wizened, yellow face peering out; malignant, deplorable.”

Nesse percurso indexical, as narrativas de Machen sobre o povo pequeno podem ser lidas à luz de seu receio diante do que eram consideradas formas de vida incivilizadas, isto é, estruturas socioculturais que não atingiam os requisitos impostos por uma noção europeia de civilização em meio aos processos de colonização, cujos encontros com demais culturas repercutem no (presumido) potencial selvagem adormecido no corpo civilizado (a temida regressão evolucionária), produzindo o medo de perder a própria identidade em uma disputa que mobiliza discursos racistas e etnocêntricos (Silver, 1999; Worth, 2012; Joshi, 2019; Pereira, 2024). Assim, a mistura da figura da fada com os chamados “povos selvagens” cultiva uma percepção monstruosa projetada no corpo, sinalizando que a figura do monstro encarna a diferença:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. 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 (Cohen, 2000, p. 32).

A título de exemplo, um índice de civilização que se repete no ciclo de Machen sobre o povo pequeno é o desenvolvimento de um sistema de escrita, que, no contexto histórico do autor, assume a importante função de diferenciar a tão valorizada História da pré-história, sendo uma forma de indicar progresso cultural. No entanto, nas narrativas de Machen, o horror emerge da capacidade de escrita atribuída aos habitantes ancestrais, simbolizando uma ruptura entre o corpo civilizado e o selvagem (Worth, 2012), em que o impossível (a hipótese de que os habitantes ancestrais não são seres culturais, no sentido de civilizados) se materializa. O cruzamento dessa fronteira indica uma crise identitária (no caso, o potencial selvagem adormecido no corpo civilizado) e o monstro cumpre o papel de ilustrar justamente o limiar do tornar-se (cf. Cohen, 2000).

O conto “Change”, por sua vez, abre com um diálogo entre um homem mais velho (Vincent Rimmer) e um mais jovem (Reynolds), no qual o primeiro entrega ao segundo um papel no processo de amarelamento, dobrado, guardando o que aparenta ser um segredo. Ao desdobrá-lo, Reynolds se depara com um conjunto de vogais que, à primeira vista, não forma sentenças legíveis. O que desperta a

curiosidade nessa apresentação codificada é que “[a]s letras são meio grandes, talvez, e parece que foram escritas sem muito cuidado”¹⁴ (Machen, 2018, p. 336, tradução própria).

No final do conto, é revelado que aquele agrupamento aparentemente aleatório de vogais forma o final de um encantamento medieval, discernível apenas por seres antigos o suficiente para lê-lo e entoá-lo. O homem mais velho, então, compartilha sua experiência ao passar por uma igreja e ouvir o cântico mágico, associando-o à chamada glossolalia religiosa, e questiona: “como que uma congregação forte de presbiterianos escoceses alcançou aquele tom ancestral, estranho e não inteiramente santo de expressar emoção espiritual?”¹⁵ (Machen, 2018, p. 345-346, tradução própria). Assim, as fadas do conto “Change”, além de se infiltrarem na sociedade das personagens (demonstrando que sua condição ontológica não as impede se se disfarçarem e conviverem entre os humanos, embora sua natureza pérfida instigue atos de crueldade), apresentam tanto a capacidade da escrita quanto a da leitura, o que rompe com a designação da ciência modernista de civilização.

A partir disso, cabe ressaltar que a leitura simbólica da figura do monstro consiste em uma possibilidade advinda da teoria cultural, contudo, não deixa de ser uma leitura imbuída de teor racionalista, uma vez que, ao oferecer uma explicação situada em um contexto histórico e sociocultural, parte do pressuposto de que tais monstros não existem, esvaziando-os de qualquer possibilidade mágica e tornando-os, por conseguinte, metáforas para ansiedades sociais. Logo, deve-se pontuar que os monstros de Machen estão vivos. Esse pressuposto direcionará a leitura do conto “Change”, a seguir.

Quem tem medo das fadas?

“Tem algo de estranho neste lugarejo”¹⁶ (Machen, 2018, p. 338, tradução própria), conclui o sr. Brown. Ao levantar-se no meio da noite para buscar um copo d’água após um acesso de tosse, ele conta ao jovem Vincent Rimmer, “olhei pela

¹⁴ Em inglês: “The letters are rather big, perhaps, and they are rather clumsily formed.”

¹⁵ Em inglês: “how did a congregation of solid Scotch Presbyterians hit on that queer, ancient and not over-sanctified method of expressing spiritual emotion?”

¹⁶ Em inglês: “Now there’s a queer thing about this little place”.

janela para ver que tipo de noite era. [...] E sabia que havia uma luz em quase todas as casas? Às duas horas da manhã. Aparentemente, a cidade está cheia de pessoas doentes”¹⁷ (Machen, 2018, p. 338-339, tradução própria). É nesse momento que Vincent pede ao sr. Brown que guarde um segredo – ele não deve comentar com sua família ou amigos, muito menos com alguém da cidade, pois não gostariam que isso fosse mencionado. A verdade é, continua Vincent, que, naquele local, as pessoas acreditam em fadas. Mais do que isso, as pessoas as temem, uma vez que a luz acesa serve para mantê-las do lado de fora, o que sugere que são visitantes indesejadas. Segue-se a reação do sr. Brown:

Brown parecia assustado. Não pelas fadas, estou certo de que não, mas sim pela inversão da ordem natural das coisas conforme ele as conhecia. Ele trabalhava na Cidade, morava em uma casa extremamente confortável em Addiscombe, era afeito – embora não fosse fanático – ao partido liberal, e não havia espaço algum nesse mundo para fadas ou pessoas que acreditavam em fadas¹⁸ (Machen, 2018, p. 339, tradução própria).

No confronto de ideias entre Vincent e o sr. Brown, evidencia-se que, no mundo construído de Machen, acreditar em fadas configura uma anormalidade. Não por acaso, os moradores locais preferem que isso não seja mencionado; o próprio Vincent, no tempo presente, comenta com Reynolds, seu interlocutor, que “[t]inha certeza de que ele [o sr. Brown] havia me julgado como um rapaz obcecado por fadas e um maníaco”¹⁹ (Machen, 2018, p. 340, tradução própria). Assim, no momento da narrativa, pode ser constatado que a postura cética do racionalismo científico se estabeleceu como crença dominante no embate com uma perspectiva mágica de mundo.

Apesar disso, a crença nas fadas não desapareceu. Importa, especialmente, que as atitudes das personagens são vinculadas a identidades específicas. No caso do sr. Brown, ele trabalha na cidade com direito a letra maiúscula, que se refere à capital da Inglaterra, Londres; mora em uma região residencial abastada e partilha

¹⁷ Em inglês: “[I] had a look out of the window to see what sort of night it was. [...] And, do you know, there was a light in almost every house? At two o’clock in the morning. Apparently the village is full of sick people”.

¹⁸ Em inglês: “Brown looked frightened. Not of the fairies; most certainly not; rather at the reversion of his established order of things. He occupied his business in the City; he lived in an extremely comfortable house at Addiscombe; he was a keen though sane adherent of the Liberal Party; and in the world between these points there was no room at all either for fairies or for people who believed in fairies.”

¹⁹ Em inglês: “I had no doubt that he put me down as a believer in fairies and a maniac”.

de uma posição política específica, deveras progressista, em contraste com o conservadorismo. Sendo o modelo de pai de família ocupado com o trabalho, que vive no ritmo frenético de uma cidade grande, nas férias ele decide viajar para o interior. Esse “interior”, no entanto, está localizado no País de Gales; devido à história colonial do país, era comum que seu território fosse considerado parte integrante da Inglaterra (cf. Pereira, 2024).

A narrativa de “Change” se desenrola no município de Meirion, em uma das menores cidades de lá, Tnant, um lugar cercado por florestas, praias, casas de campo, pousadas, terrenos pantanosos e uma única igreja com uma cruz celta, conforme descreve o velho sr. Vincent Rimmer. Na época do que ficou conhecido como “o mistério de Darren”, quarenta e cinco anos atrás, Tnant estava em seu auge: “Em agosto havia pelo menos dezoito ou dezenove visitantes na cidade”²⁰ (Machen, 2018, p. 337, tradução própria), o que contribui para a imagem de pequena cidade do interior, remota, pacífica, “o lugar perfeito para crianças”²¹ (Machen, 2018, p. 337, tradução própria), reconhece o velho sr. Vincent Rimmer.

Na dualidade com o corpo moderno inglês, os habitantes de Tnant são construídos como o “Outro”, uma oposição que se intensifica no embate entre repertórios quando o jovem Vincent Rimmer menciona a crença nas fadas dos moradores locais. A princípio, o sr. Brown se mostra incrédulo e busca afastar-se do rapaz, apesar de manter o combinado de não contar para os outros o segredo compartilhado, pois Vincent continua em contato com os demais membros da família Brown e das outras duas famílias, os Smith e os Robinson. Assim, acreditar na existência de fadas tem repercussões sociais. No entanto, essa barreira se rompe no último dia de férias, devido ao desaparecimento e consequente reaparecimento de Bob Smith, e o sr. Brown conta para Vincent o que aconteceu.

De acordo com o relato de segunda mão, pois tampouco o sr. Brown estava presente durante o desaparecimento, as crianças, sob os cuidados da srta. Hayes, que assumiu o papel de governanta da sra. Brown, de manhã brincavam na praia e, à tarde, exploravam o cenário pitoresco da cidade, para uma “mudança de ares” – *for a change*, em inglês, cuja ressonância com o título do conto não deve passar despercebida. Na véspera da viagem de volta para Londres, foram todos explorar as

²⁰ Em inglês: “In August there must have been eighteen or nineteen visitors in the village.”

²¹ Em inglês: “it’s just the place for children.”

cavernas de um lugar ao qual chamavam Darren (palavra galesa para “colina” ou “pedra”) e, sem relógio, perderam-se no tempo, até que resolveram voltar. Uma vez fora das cavernas, observam que Bob Smith não está entre eles.

Acompanhado pelos pais, o grupo volta ao local em que Bobby se perdeu, na companhia também de um fazendeiro da região, que trazia consigo uma lanterna para iluminar a noite. Ao solicitarem ajuda, a resposta do fazendeiro é um presságio para o que encontrariam no lugar do menino: “‘Se perdeu no Darren’, ele disse, ‘é uma pena mesmo’”²² (Machen, 2018, p. 342, tradução própria). O caminho, aninhado entre vales, se torna uma lenta descida até um portão e assim surge o *locus horribilis* da narrativa, em comunhão com a natureza. Depois desse ponto, “o chão se desnivelou violentamente de todos os lados, com rochas cinzas, de aspecto mórbido, irrompendo da superfície, e freixos nos declives íngremes, ofuscando o caminho”²³ (Machen, 2018, p. 344, tradução própria). Cabe ressaltar que o freixo é uma árvore mítica dos celtas, cuja madeira costumava ser usada para esculpir a cruz celta.

Não por acaso, o contato com a natureza no processo de outrização do território galês contribui para discursos que constroem a identidade inglesa, nos quais a morte do lobo e o controle da floresta simbolizam a prosperidade da nação (cf. Harte, 2022). Desse modo, ao alocar os galeses na província da floresta, Machen reforça a dualidade entre o ecocentrismo pagão e o antropocentrismo cristão, sugerindo uma história ancestral na qual a natureza emerge como testemunha da chegada tardia dos humanos ao mundo:

No canto mais distante, onde os freixos começavam a recuar, havia um espaço aberto, ou um círculo, de relva; e, bem no meio, uma árvore espinhosa muito antiga, torcida, sob a qual o grupo, tateando no escuro, encontrou a pequena criatura que choramingava e gritava em uma língua desconhecida²⁴ (Machen, 2018, p. 344, tradução própria).

Esse significado da natureza na memória cultural humana incentiva a construção da paisagem natural como lugar do medo, traçando vínculos discursivos entre a

²² Em inglês: “‘Got lost in the Darren,’ he said, ‘indeed, that is a pity.’”

²³ Em inglês: “the ground fell violently away on every side, grey rocks of an ill shape pierced through it, and the ash trees on the steep slopes overshadowed all.”

²⁴ Em inglês: “At the farther end, where the wooded heights retreated somewhat, there was the open space, or circus, of turf; and in the middle of it a very ancient, twisted thorn tree, beneath which the party in the dark had found the little creature that whined and cried out in unknown speech.”

floresta e o anticristianismo, nos quais a floresta simboliza tanto um perigo para a humanidade quanto um desafio de provação humana, por ser considerada inóspita (cf. Parker, 2020). Exemplo disso pode ser o período prolongado, de forma descontrolada, que as crianças passaram nas cavernas, sem o auxílio de um relógio, objeto essencial para a vida urbana.

Tais relações se fortalecem com a menção à única igreja com uma cruz celta, no início da narrativa. Embora esse seja um elemento do sincretismo entre o cristianismo e o paganismo, a mudança de cenário que as famílias vivenciam indica uma inversão da ordem natural das coisas, conforme assinalado por Vincent. Essas diferenças se acentuam quando o próprio Vincent se aventura por Darren, no dia seguinte à partida das famílias, observando que

Dentro ou fora de cavernas, quando o povo da cidade vem para o campo, age sempre da mesma forma, deixando restos de lixo para trás; deparei-me com embrulhos de papel engordurados, sujos com manchas de geleia e manteiga, sanduíches comidos pela metade, crostas da casca do pão²⁵ (Machen, 2018, p. 344, tradução própria).

Destaca-se, portanto, a falta de cuidado das famílias urbanas com a paisagem natural, decorrente de um esvaziamento da sacralidade da natureza. No entanto, distanciando-se de uma visão romantizada, a poética negativa de Machen relembra os perigos de ocupar os espaços denominados selvagens. A crítica ao esvaziamento da natureza não necessariamente diz respeito à falta de veneração, mas, sobretudo, à percepção de que o natural se subjugava ao cultural (no sentido de civilização), estimulando uma ideia de pertencimento que, no conto de Machen, logo se mostra equivocada, quando uma criatura troca de lugar com Bob Smith.

A reação à criatura exemplifica, mais uma vez, a diferença na atitude das personagens. Embora Vincent reconheça uma aura maligna quando vislumbra o rosto do monstro, ao mesmo tempo questiona a resistência do sr. Brown a considerá-lo humano: “Por que você diz “aquilo”?” perguntei. ‘Por que não chama de “ele”?’”, ao que o sr. Brown responde: “Você viu”²⁶ (Machen, 2018, p. 343, tradução própria). Nesse sentido, vale ressaltar que Vincent, diferentemente das

²⁵ Em inglês: “In caves or out of caves, townsfolk in the country are always alike in leaving untidy and unseemly litter behind; and here were the usual scraps of greasy paper, daubed with smears of jam and butter, the half-eaten sandwich, and the gnawed crust.”

²⁶ Em inglês: “Why do you say “it”?” I asked. “Why don’t you say “him”?” / “You saw.”

demais personagens, não rejeita o monstro. Mesmo o sr. Brown, que desconfia da natureza da criatura por conta do segredo compartilhado com Vincent, afirma que “[a]s crianças estão no quarto lá atrás. Não permitirei que saiam sozinhas por este lugar horrível”²⁷ (Machen, 2018, p. 341, tradução própria), um receio que não assola Vincent, apesar de estar ciente dos perigos de seus arredores.

Diante disso, é possível delinear modos diferentes de lidar com o fantástico (cf. Asma, 2009). No presente caso, o conhecimento prévio de Vincent não apaga seu medo ou pânico perante o acontecido, a ponto de, uma vez na caverna, destruir os resquícios do ritual que foi ali realizado, para encerrar qualquer possível abertura ao fantástico, pois está horrorizado com o significado do que viu nos braços do pai de Bob Smith. No entanto, seu conhecimento prévio implica a ausência da repugnância, que é vital para a teoria do horror artístico:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo (Carroll, 1999, p. 31).

Em sua teoria, Carroll se esforça para traçar uma distinção entre o fantástico e o horror, reconhecendo que ambas são narrativas de monstros, e identifica na narrativa fantástica uma poética positiva, como um convite a “que os acontecimentos da história sejam suscetíveis de duas interpretações – uma naturalista e outra sobrenatural – e que nenhuma dessas interpretações tenha maior peso do que a outra” (Carroll, 1999, p. 207). Esse, no entanto, não é o caso do conto “Change”, cuja poética negativa, ao final, sugere que as fadas estão infiltradas na sociedade, assumindo o lugar de seres humanos. Assim sendo, em debate aqui está a atitude das personagens.

No conto, as personagens urbanas, céticas, dotadas de racionalismo científico, sentem repulsa quando se encontram na presença do monstro. A reação requisitada pela teoria do horror artístico, portanto, condiz com uma resposta racionalista, fruto de uma postura localizada em um período específico, cujas

²⁷ Em inglês: “The children are in the room at the back. I daren’t let them go out by themselves in this awful place.”

consequências alocaram o fantástico na ficção. Esse viés se torna explícito na teoria do horror artístico quando Carroll argumenta que a aceitação da existência do monstro, tal qual exemplificada pela atitude de Vincent Rimmer, faz do monstro “uma criatura ordinária num mundo extraordinário” (Carroll, 1999, p. 32). As implicações desse argumento universalizam uma concepção de cotidiano, de normal, estabelecida pela perspectiva científica de mundo. Muito embora a teoria do horror artístico se baseie no estado emocional das personagens que povoam o mundo construído na narrativa, o lugar comum estipulado por essa teoria não se orienta pela construção de mundo da narrativa, mas sim por um significado atribuído por uma terceira entidade, exterior à narrativa.

Nesse sentido, a insistência de Carroll em conceituar o horror a partir de uma sensação específica (e situada historicamente) projetada nas personagens parece defender que o significado antecede a prática, de modo que o autor cria a própria condição que busca descrever. Por sua vez, o conto de Machen demonstra a circunstancialidade dessa teoria, pois não contempla o horror de uma perspectiva mágica de mundo, estando restrita a um modo de agir e pensar que descarta a existência de seres fantásticos, que, nas narrativas de Machen, encarnam o mal – aqui entendido como recurso discursivo que re/organiza práticas humanas em um contexto sociocultural (cf. França; Silva, 2025). Assim, se é verdade que as teorias científicas que alimentam a imaginação de Machen sobrevivem na ficção (cf. Mullins, 2021), o conto “Change” desestabiliza a teoria do horror artístico.

Considerações finais

O presente artigo buscou aproximar o conto “Change” (1936), de Arthur Machen, do horror, pautando-se nas chamadas poéticas do mal, que exploram estruturas narrativas orientadas por uma aceção negativa, isto é, centralizam experiências e imaginários associados ao sofrimento, à dor e à miséria, que, por sua vez, rompem com noções de harmonia e/ou equilíbrio. Mais especificamente, no caso do horror enquanto poética negativa, foram apresentadas três características centrais para sua emulação, a saber: a forma do enredo, o efeito estético e a figura do monstro. Tais características foram identificadas no conto analisado, observando uma configuração narrativa de irrupção/confirmação, na

qual as personagens céticas repelem o monstro, que cumpre sua função de desestabilização da ordem de mundo dessas personagens.

A leitura oferecida do conto, no entanto, sinaliza uma fragilidade na teoria que fundamenta o horror enquanto poética do mal, relacionada à segunda característica. Na teoria do horror artístico, argumenta-se que a presença da repugnância nas personagens é essencial para a construção do horror enquanto efeito estético. Embora no conto “Change” tal estado emocional tenha sido reconhecido, estava atrelado a uma perspectiva de mundo racionalista incorporada pelas personagens céticas. No conto, entretanto, há uma personagem, nomeada Vincent Rimmer, que estava ciente da existência do monstro supracitado que desestabilizou a ordem de mundo ditada pelo racionalismo científico que orienta as personagens céticas. Vincent, por sua vez, não repele o monstro, pois, tendo conhecimento prévio de sua existência, não se sente abalado por sua presença. Em outras palavras, a presença do monstro confirma – e não desestabiliza – sua ordem de mundo, considerada socialmente anômala por uma hegemonia ideológica que se estabeleceu a partir da ciência modernista.

Para a teoria do horror artístico, a confirmação da ordem de mundo de Vincent não condiz com a função do monstro. Argumenta-se aqui, porém, que esse desencontro resulta da condição prévia da repugnância, atrelada à figura do monstro e baseada em uma perspectiva de mundo influenciada por um conjunto de valores associado ao racionalismo. Uma leitura do contexto histórico, cultural e social de Machen, que acreditava na existência de fadas, demonstra que o horror da situação narrada, aos olhos de Vincent, está na concretização de que as fadas estão disfarçadas na sociedade, ou seja, sua condição monstruosa não a distingue do ser humano, o que provoca um conflito existencial no corpo civilizado, desestabilizando os valores de sua época. Assim, a leitura realizada do conto indica a necessidade de revisitar os pressupostos do horror artístico, pois tal conceituação não contempla perspectivas de mundo que não são regidas pelos preceitos do ceticismo, apagando, no seu percurso, sistemas de crença alternativos.

Referências

ASMA, Stephen. Natural history, freaks, and nondescripts. *In*: ASMA, Stephen. **On monsters: An unnatural history of our worst fears**. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 123-140.

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

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012. E-book (Edição Kindle).

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-55.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto Pereira. As poéticas do mal na literatura brasileira: fundamentos de pesquisa. *In*: GARCÍA, Flavio; MATANGRANO, Bruno Anselmi (org.). **Vertentes do insólito ficcional – Ensaios III**. Coleção Vertentes do insólito ficcional – Ensaios. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2025, p. 66-82. Disponível em: <<https://www.dialogarts.uerj.br/vertentes-do-insolito-ficcional-ensaios-iii>>. Acesso em: 19 mar. 2026.

HARTE, Jeremy. Forest murmurs: Wood and wild in the making of England. *In*: CHEESEMAM, Matthew; HART, Carina (eds.). **Folklore and nation in Britain and Ireland**. Routledge Studies in Cultural History. New York/Abingdon: Routledge, 2022, p. 48-62.

JOSHI, Sunand Tryambak. Arthur Machen: The evils of materialism. *In*: VALENTINE, Mark; JARVIS, Timothy (eds.). **The secret ceremonies: Critical essays on Arthur Machen**. New York: Hippocampus Press, 2019. E-book (Kindle edition). s.p.

LOVECRAFT, Howard Phillips. O horror sobrenatural na literatura. Tradução de Marina Sena. *In*: ZANINI, Claudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). **As artes do mal: textos seminais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024. p. 47-51. E-book. Disponível em: <<https://acasocultural.com.br/wp-content/uploads/2024/07/As-artes-do-mal-digital.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2026.

MACHEN, Arthur. **The Great God Pan and other horror stories**. Introdução e notas de Aaron Worth. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MULLINS, Justin. Fear, fairies, and fossils: The legacy of Arthur Machen's "little people" stories. *In*: SANNA, Antonio (ed.). **Arthur Machen: Critical essays**. Lanham: Lexington Books, 2021.

PARKER, Elizabeth. Theorising the forest: Approaching a dark ecology. *In*: PARKER, Elizabeth. **The forest and the EcoGothic: The deep dark woods in the popular imagination**. London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 11-67.

PASI, Marco. Arthur Machen's panic fears: Western esotericism and the irruption of negative epistemology. *In*: VALENTINE, Mark; JARVIS, Timothy (eds.). **The secret ceremonies**: Critical essays on Arthur Machen. New York: Hippocampus Press, 2019. E-book (Kindle edition). s.p.

PEREIRA, Gabriela Pirotti. Biological horror in Arthur Machen's *The Great God Pan*. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 116-139, 2024. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/abusoes.2024.84137>>. Acesso em: 19 mar. 2026.

SILVER, Carole. Little goblin men: on dwarfs and pygmies. *In*: SILVER, Carole. **Strange and secret peoples**: fairies and Victorian consciousness. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TAYLOR, Felix. 'Powerful and sovereign medicines... Virulent poisons also': Arthur Machen, occultism and the Celtic Revival. *In*: CHEESEMAN, Matthew; HART, Carina (eds.). **Folklore and nation in Britain and Ireland**. Routledge Studies in Cultural History. New York/Abingdon: Routledge, 2022, p. 100-113.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Introduction: a genealogy of monster theory. *In*: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). **The monster theory reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 1-36.

WORTH, Aaron. Arthur Machen and the horrors of deep history. **Victorian Literature and Culture**, v. 40, p. 215-227, 2012. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41413829>>. Acesso em: 19 mar. 2026.

Data de submissão: 19/03/2026
Data de aceite: 03/05/2026