

Júlio França | Marina Sena
(Orgs.)

SOBRE O MEDO

o mal na literatura brasileira do século XX



SOBRE O MEDO

o mal na literatura brasileira do século XX

Júlio França | Marina Sena
(Orgs.)

SOBRE O MEDO

o mal na literatura brasileira do século XX

Hugin+Munin
2020

APRESENTAÇÃO

André Cardoso¹

Para Edmund Burke, o medo, estando diretamente relacionado à autopreservação, é uma das mais fortes emoções que podemos sentir. Nenhuma outra paixão privaria a mente de sua capacidade de agir e mesmo de raciocinar tanto quanto o medo. Segundo o filósofo irlandês, o medo – pelo menos na sua associação ao sublime – é capaz de tomar a mente de tal forma, que se anteciparia a qualquer esforço da razão, ao mesmo tempo em que nos impulsiona com uma força irresistível. Entretanto, quando é afastada de um perigo imediato ao indivíduo, ou seja, quando se torna parte de uma fruição estética, a sensação do medo age como um estimulante que resgata a mente de um estado de lassidão que seria perigoso justamente por estar próximo demais da inconsciência do sono, de um certo embotamento dos sentidos, de um enfraquecimento das nossas capacidades. Assim como a dor pode ter um elemento prazeroso quando está relacionada ao exercício físico, o medo pode ser fonte de prazer ao agitar nossa mente. Ele nos deixa perplexos, mas nos instiga. Sobretudo, o medo nos desafia.

Não à toa, Burke associa o medo à obscuridade a ponto de afirmar que, de modo geral, esta é necessária para tornar qualquer objeto terrível. Um perigo que podemos enxergar e compreender por completo se torna bem menos assustador. Para Burke, essa afirmação tem consequências políticas imediatas:

¹ André Cabral de Almeida Cardoso é professor de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense. É líder do grupo de pesquisa “Interferências: Literatura e Ciência”, membro do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico”, ambos cadastrados no Diretório de Grupos do CNPq, e membro do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Seus interesses de pesquisa são as relações entre o gótico, a ficção distópica e narrativas apocalípticas.

os governos despóticos, que dependem do medo para se sustentar, mantêm seus líderes o mais longe possível do escrutínio do público. Da mesma forma, muitas religiões se utilizam dos efeitos da obscuridade para ampliar sua influência e a força de seus ídolos, guardados em recintos escuros ou adorados no fundo de florestas sombrias – os exemplos de Burke são as religiões pagãs, que ele relaciona de forma clara ao bárbaro e ao irracional. Significativamente, a injunção divina de que seja criado um recinto fechado a que só o alto sacerdote teria acesso, que está na base da primeira institucionalização da religião judaico-cristã durante o êxodo dos hebreus do deserto, fica de fora da lembrança de Burke. No entanto, o próprio Burke estabelece uma forte conexão entre o terror sublime e a ideia de divindade, e talvez não seja muito arriscado afirmar que toda grande religião está calcada de alguma forma no segredo e no medo. Pensar honestamente sobre o medo, portanto, nos leva a identificar aquilo que se desejava classificar como bárbaro e estranho a nós no cerne do que nos constitui como cultura e, de modo mais amplo, do que nos dá identidade. O medo, então, tem uma dimensão privada, uma vez que é emoção que nos afeta de forma direta naquilo que temos de mais íntimo, mas tem também uma dimensão social, vista na sua articulação com a religião e a política – ou com as estruturas de poder, de modo geral. Investigar o medo implica, então, examinar o entrecruzamento dessas várias instâncias e questionar aquilo que nós somos.

É no trabalho de Edmund Burke que Ann Radcliffe se apoia, no ensaio “Do sobrenatural na literatura”, para estabelecer uma distinção entre horror e terror. Ambos são formas de experimentar o medo, mas trata-se de efeitos opostos, na concepção de Radcliffe. O horror pode ser mais forte, mas é também momentâneo, pois está calcado na surpresa, no surgimento súbito de um objeto assustador. Radcliffe obviamente prefere o terror, que está mais relacionado à criação de uma atmosfera, a um objeto cuja natureza nunca se revela por completo e cujos contornos devem ser preenchidos pelo leitor ou espectador. O horror, assim, é claro e direto, o resultado de uma revelação chocante; o terror, ao contrário, não diz respeito à revelação, mas sim ao ocultamento. Enquanto o horror contrai as faculdades mentais e as paralisa, o terror expande a alma e estimula a imaginação. Radcliffe se diferencia de Burke ao relacionar o medo de forma mais enfática a uma questão de representação

artística; os exemplos que escolhe como ponto de partida de sua argumentação são dois espectros literários, ambos criados por Shakespeare: o fantasma de Banquo, em *Macbeth*, para representar o horror, e o fantasma do pai de Hamlet, para representar o terror. O primeiro parece uma presença imediata demais, cujo efeito depende em grande parte do contraste que estabelece com a alegria da cena do banquete que ele perturba com a sua aparição. Já o segundo tem um enorme poder evocativo, pois surge cercado de uma cuidadosa atenção ao ambiente e aos detalhes de sua apresentação, que devem mantê-lo misterioso, envolto em dúvidas e como que apontando para um além que se mantém oculto. Na verdade, para Radcliffe, é sempre decepcionante ver o fantasma do pai de Hamlet no palco – é o fantasma enquanto texto, enquanto algo que nunca pode realmente ser visto, que verdadeiramente estimula a imaginação.

Ao mencionar suas impressões sobre o fantasma em *Hamlet*, Radcliffe traz à tona questões que dizem respeito às tecnologias de representação de sua época. A escritora rejeita a técnica mais antiga da presença concreta do ator no palco em favor de uma experiência de leitura privada que se tornara cada vez mais disseminada com a expansão da imprensa ao longo do século XVIII. Para Radcliffe, portanto, a vivência mais satisfatória do medo artístico se daria através de uma tecnologia de produção e circulação de textos cuja consolidação enquanto fenômeno econômico e cultural abrangente ainda era relativamente recente. E. J. Clery, aliás, demonstra como o surgimento do gótico e a difusão da literatura sobrenatural no Reino Unido no final desse período dependeu da formação de um mercado mais robusto em torno do texto impresso, colocando-os, então, como fenômenos essencialmente modernos. Jerrold Hogle, por sua vez, argumenta que os fantasmas do gótico, desde o início, já eram cópias de imagens: as assombrações de *O castelo de Otranto* são um espectro saído de um retrato e peças gigantescas de uma armadura que reproduz a efígie de um antigo príncipe já morto. Esse fascínio com técnicas de reprodução se tornaria ainda mais forte no século XIX, com o surgimento de novas tecnologias de produção de imagens, como o daguerreótipo e, depois, a fotografia. Um conto como “A história da velha babá”, de Elizabeth Gaskell, publicado originalmente em 1852, vai ainda mais longe ao evocar uma visibilidade verdadeiramente cinematográfica quando os vários fantasmas de uma mansão mal-assombrada se revelam para um pequeno grupo de espectadores

– isso anos antes da invenção do cinema. Mais tarde, com a explosão dessas técnicas visuais ao longo do século XX, a tensão entre revelação e ocultamento se torna um aspecto central dos filmes de horror, ao mesmo tempo em que efeitos especiais cada vez mais sofisticados abrem a possibilidade de criar imagens que escondem tanto quanto mostram, ou alucinações que parecem tão reais quanto qualquer objeto concreto. Investigar o medo, portanto, significa examinar a maneira como fabricamos imagens e, conseqüentemente, os modos como enxergamos o mundo e lhe atribuímos algum sentido.

Investigar o medo, então, é tarefa importante. Longe de simples escapismo, as produções culturais que buscam explorar o medo artístico nos forçam a questionar nossas identidades, nossos pressupostos e até mesmo nossas organizações políticas. Entretanto, se a representação do medo está ligada ao ocultamento, pode-se dizer que aqueles que se dedicam a estudar o medo na literatura brasileira têm de enfrentar um ocultamento duplo: primeiro, aquele que faz parte da própria estrutura do texto e que é responsável por muitos de seus efeitos, constituindo-se como um problema interpretativo; segundo, aquele relacionado à resistência por boa parte da crítica acadêmica – seja por associá-la a uma fuga da realidade ou a uma forma de expressão menor – de aceitar a presença de uma literatura do medo no Brasil. Este livro tem o mérito, assim, de chamar atenção para o papel importante que o medo pode desempenhar na literatura brasileira, não como uma peça acessória, mas como um elemento estruturante de muitas obras.

É preciso lembrar, porém, que não se trata de um esforço isolado. Os ensaios aqui reunidos são resultado do trabalho desenvolvido no blog “Sobre o Medo”, que desde 2010 publica ensaios, resenhas, narrativas ficcionais e outros textos relacionados ao medo e temas correlatos, contando hoje com mais de 200.000 visualizações desde a sua criação. O blog é mantido pelo Grupo de Estudos “O Medo como Prazer Estético: o Horror, o Grotesco e o Sublime na Literatura Brasileira”, criado em 2009 e coordenado por Júlio França, professor associado de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Vinculado ao Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico”, registrado no CNPq, o grupo vem desenvolvendo um trabalho de altíssima qualidade voltado para a discussão de obras ficcionais que têm como propó-

sito fundamental despertar a emoção do medo. O grupo conta com um grande número de publicações, incluindo, além do blog e de artigos publicados em periódicos acadêmicos, a coleção de ensaios *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*, que *Sobre o medo* vem, de certa forma, complementar, pois foca em narrativas publicadas a partir de 1920, cobrindo boa parte do século XX.

Para além do resgate de autores ainda pouco estudados pela crítica literária nacional, como José Geraldo Vieira ou Gastão Cruls, os ensaios de *Sobre o medo* retomam autores consagrados como Cornélio Pena, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, a fim de reinterpretá-los à luz do uso que fazem de efeitos relacionados ao horror, ao terror, à violência e ao mal. Dessa forma, é possível chamar atenção para aspectos das obras desses escritores que tendiam a ser renegados e estabelecer novas correlações que antes passavam despercebidas. A figura do *serial killer*, assim, é usada por Luciano Cabral para fazer uma leitura dos contos “Feliz Ano Novo” e “Passeio Noturno”, de Rubem Fonseca, porém focando menos na monstruosidade dos assassinos em série do que nas condicionantes sociais que os levam a matar. Mais surpreendente, talvez, seja ver a mesma figura sendo apropriada por Pedro Sasse para discutir, agora sob o viés psicológico, um dos contos de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Já os artigos de Daniel Augusto Silva e Ana Resende chamam atenção para a persistência do decadentismo nas primeiras décadas do século XX, seja através da articulação de novos temas, como o da doença na esteira da epidemia de gripe espanhola, ou da retomada de modelos literários mais antigos, como o do romance *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, numa narrativa fantástica de Gastão Cruls. Os desdobramentos do gótico, cuja influência na literatura brasileira até hoje não foi suficientemente reconhecida, são explorados por Lais Alves, Marina Sena e Ana Paula dos Santos, em seus artigos sobre Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Lygia Fagundes Telles, respectivamente; enquanto Hélder Brinate Castro desenvolve a hipótese de que a violência em dois romances de José Lins do Rego (*Pedra Bonita* e *Cangaceiros*) é mais do que uma necessidade ditada pela tentativa de representar uma realidade brutal, mas um elemento estético norteador em si mesmo. O medo também surge como elemento central na leitura que Máira Kirovsky faz dos contos “Filho de Padre” e “O Moinho”, de Otto Lara Resende, assim como a monstruosidade

desempenha um papel fundamental na leitura que Ramon Nascimento da Silva faz do romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, relacionando-o ao melodrama e, mais especificamente, ao romance de sensação. Também é na chave do medo como elemento estruturador que João Pedro Bellas desenvolve sua argumentação sobre o uso do sublime por Guimarães Rosa para construir uma visão cósmica do mundo em *Grande sertão: veredas*.

O medo desestabiliza. Os ensaios que se seguem mostram que o medo como componente estético tem uma presença bem mais forte na literatura brasileira do que se costuma admitir, e não apenas como reflexo de uma realidade assustadora devido à violência ou à nossa desigualdade social. O medo é uma preocupação primordial nas obras aqui estudadas; ao mesmo tempo, é a base sobre a qual se constroem e um dos efeitos que buscam produzir. Sendo assim, elas nos levam a repensar alguns de nossos pressupostos culturais em torno de um suposto caráter positivo da índole brasileira ou da predominância do modo realista nas nossas representações de mundo. Da mesma forma, nos impelem a reconsiderar a importância, no contexto nacional, de vertentes literárias – como o gótico, o decadentismo e o romance de sensação – que costumam ser desprezadas pela crítica. O medo nos rouba nossas certezas e nos obriga a olhar de forma questionadora e sempre renovada para aquilo que julgamos nos constituir.

PREFÁCIO

Sobre o medo e o mal na literatura brasileira: os primeiros dez anos de pesquisa

*Julio França
Marina Sena*

Nas duas últimas décadas, diversos pesquisadores têm se empenhado a reler o cânone da literatura brasileira sob uma perspectiva negligenciada até então: a das **poéticas negativas**, isto é, de um ponto de vista focado em técnicas e procedimentos de composição literária que se consolidaram em modos de representar e expressar aspectos negativos da existência humana – as poéticas do medo; da repulsa; do horror; do terror; do grotesco; do melodramático; do trágico; do gótico; do sublime.

Procura-se assim retificar um equívoco sustentado especialmente pela historiografia literária, que, fiel às suas origens oitocentistas, sempre esteve mais interessada em entender nossa literatura como uma prática cultural estritamente voltada a questões de identidade nacional. De modo geral, para a crítica literária hegemônica ao longo dos séculos XIX e XX, descrever a literatura brasileira era, prioritariamente, observar como nossos problemas sociais e civilizacionais eram abordados em nossa prosa e poesia. A enorme atenção dada a aspectos temáticos e ideológicos de nossa literatura fez com que o estudo das formas e estratégias recorrentes de representação e expressão por ela empregadas ficasse em segundo plano. Perdeu-se de vista, assim, que as mazelas de nosso país podiam estar sendo enfrentadas mesmo em obras que não as abordavam diretamente.

Em consequência desse “enviesamento” de nossos estudos literários, uma parte expressiva de nossa literatura nunca recebeu um tratamento crítico adequado. Por lidar com um imaginário mais amplo, em que os males e os medos enfrentados não podiam ser caracterizados como tipicamente **brasileiros**, ou por não atender à expectativa de arte realista dominante, e ser assim percebido como esteticamente pobre, um grupo significativo de narrativas ficcionais foi posto à sombra dos holofotes críticos.

Esse era o cenário de 2007, quando iniciamos os estudos que viriam dar na pesquisa ora em curso. Fazíamos ecoar a dúvida de João Adolfo Hansen (2003, p. 17-18), lançada no prefácio à obra seminal de Roberto de Sousa Causo *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*: em um país onde, muitas vezes, o horror foi e é “institucional”, por que não existiria aqui uma forte tradição de literatura do mal e do medo? Essa era ainda a nossa inquietação quando, em 2010, fundamos o “Grupo de estudos o medo como prazer estético”, pelo qual já passaram mais de uma dezena de jovens pesquisadores – alguns dos quais hoje são professores doutores. Foi também essa a nossa motivação para criar o blog *Sobre o Medo* (sobreomedo.wordpress.com), concebido para funcionar como um repositório de monografias acadêmicas e de obras ficcionais brasileiras, em domínio público, que se relacionem com o amplo campo das poéticas negativas.

A publicação de *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX* é um tributo aos dez anos de existência do blog homônimo, que tem servido de ferramenta de pesquisa e de meio de divulgação de trabalhos não apenas de nosso grupo, mas de pesquisadores nacionais e internacionais dedicados ao estudo das poéticas negativas no Brasil. O livro, contudo, não é apenas uma celebração. Ele dá prosseguimento a um projeto de longo prazo, que tem por objetivo desenvolver uma história crítica das obras ficcionais brasileiras tributárias do que nós chamamos de “poéticas do mal”: modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos.

A primeira parte dessa pesquisa foi encerrada em 2017 com o lançamento de nosso livro intitulado *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Nesse primeiro volume, focamos em um período histórico que

podemos chamar de o grande Oitocentos brasileiro – que se inicia em 1840 e vai, aproximadamente, até 1920 –, e concluímos assim uma trajetória de pesquisa de quase dez anos. Nessa primeira etapa, o trabalho foi estruturado em torno de dois eixos:

i) por um lado, tomamos como fundamentação teórica os estudos críticos sobre a literatura gótica, a literatura do medo paradigmática no século XIX;

ii) por outro, valemo-nos das séries literárias estabelecidas cronologicamente pela historiografia, que nos permitiam relacionar movimentos e estilos de época aos modos de representação do mal e do medo em nossa ficção.

Façamos uma breve exposição sobre cada um desses eixos, a fim de que se esclareça, mais adiante, porque eles se tornaram insuficientes para dar conta da segunda parte de nossa pesquisa, da qual o presente livro apresenta os primeiros resultados parciais.

1. Da tradição gótica na literatura brasileira

A literatura gótica é um fenômeno artístico moderno, e, como tal, pode-se identificar em suas obras as marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental. Estão lá, elaboradas em figuras e imagens literárias, as fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; os velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. No século XVIII, quando o pensamento iluminista começava a dar forma ao que hoje reconhecemos como o discurso científico, a ficção gótica se pôs, cética, do outro lado do espectro. Enquanto o racionalismo desalojava as crenças religiosas da condição de modo preponderante de explicação do mundo, e a literatura europeia ia se tornando cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, os escritores góticos operaram uma resistência – que então parecia anacrônica e ultrapassada –, explorando as ambivalências da razão e dos sentidos. Ao permitir o voo da imaginação e preencher com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas

do Iluminismo, o gótico representou uma contraparte à “ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo” (BOTTING, 2014, p. 22)¹.

A relação complexa, ambígua e tensa entre o homem moderno e sua capacidade de conhecer a realidade e de transformar para melhor sua existência redundou em uma profunda **desilusão** com os rumos da humanidade – em alguns casos, ceticismo; em outros, um franco pessimismo, acompanhado por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional. O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação dessa visão de mundo sombria em narrativas repletas de convenções estilísticas e temáticas, cujo traço definidor maior é a produção de efeitos estéticos negativos – o horror, o trágico, a repulsa etc.

Ainda que sejam indissociáveis de seu tempo, as narrativas góticas não têm por objetivo produzir representações realistas do mundo. A tematização de grandes questões políticas e culturais que ocorre com muita frequência nessas narrativas se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos de criação artística, o que levou o gótico a ser erroneamente confundido como uma forma literária antirrealista. Isso porque a verossimilhança é alcançada não pelo respeito estrito às leis da probabilidade, mas por meio de técnicas narrativas complexas. Entre elas, destaca-se o mecanismo de mútua corroboração de narrativas emolduradas (cf. PUNTER, 1996, p. 137), capaz de gerar tanto a legitimação dos eventos metaempíricos² no plano da diegese, quanto o embate dialógico entre visões de mundo discordantes.

Contudo, como os principais modelos de descrição de narrativas são fundamentados por teorias miméticas, a tradição dos estudos literários tende a identificar os textos realistas como o modo paradigmático e exclusivo de representação da realidade. Consequentemente, tudo aquilo que não segue esse modelo implícito corre o risco de ser entendido como alienado ou escapista. A

1 Todos os trechos em língua inglesa sem tradução para o português foram por nós traduzidos.

2 Proposto por Filipe Furtado, o termo **metaempírico** procura caracterizar uma vasta esfera de eventos ocorrentes no domínio específico da ficção. Reporta-se não apenas ao sobrenatural, mas a todas as ocorrências radicadas no imaginário, sustentadas por crenças nunca sujeitas ao ônus da prova, e que, assim, “eximem-se por completo ao veredito das percepções sensoriais ou a qualquer outro tipo de verificação intersubjetiva, não sendo a alegação da sua eventual existência comprovável de forma universalmente válida.” (FURTADO, 2019).

força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação de parâmetros do realismo literário, ao investir em eventos, enredos e personagens que desafiam o conhecimento de mundo do leitor. Por meio de suas convenções, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade – sendo capaz de tratar inclusive dos tabus que o próprio realismo não consegue endereçar. Longe de ser uma fuga da realidade, portanto, a produção de prazeres estéticos negativos advindos do terror, do grotesco e do repulsivo é resultado direto da visão de mundo crítica que lhe informa.

Convencidos que estávamos da importância da tradição gótica para o desenvolvimento da narrativa literária moderna, voltamo-nos então para a literatura brasileira oitocentista. Nunca foi nosso objetivo postular alguma intervenção dramática no cânone historiográfico, mas desejávamos demonstrar como algumas obras e escritores brasileiros ficaram à margem dos estudos literários canônicos, por integrarem uma tradição que foi considerada alheia ao que se supunha ser a autêntica literatura brasileira. Nossa pesquisa, à época, uniu forças com outros trabalhos contemporâneos – como os de Alexander Meirelles Silva, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Josalba Fabiana dos Santos, Maurício César Menon, entre outros – para mostrar que a literatura brasileira, apesar de sua tendência ao realismo e ao testemunho documental, era muito mais tributária do gótico do que os estudos literários brasileiros haviam nos feito crer.

Grande parte de nosso trabalho ao longo da pesquisa que redundou no *Poéticas do mal* consistiu justamente em identificar, em nossa literatura, no período entre 1840 e 1920, a presença recorrente e estruturante de elementos característicos da narrativa gótica: i) as personagens monstruosas; ii) os *loci horribiles*; iii) a presença fantasmagórica do passado; iv) a narração paranoica; v) os enredos de suspense e mistério; e vi) as figuras de linguagem que exploram campos semânticos lúgubres etc. Nosso entendimento era – e ainda é – o de que uma justa avaliação da importância da tradição gótica para o desenvolvimento da narrativa ficcional no país é capaz de esclarecer aspectos fundamentais, ainda que pouco explorados, da literatura brasileira.

2. Da tradição gótica na literatura brasileira oitocentista

O segundo eixo metodológico de nossa pesquisa sobre a literatura do medo oitocentista valia-se de uma ordenação razoavelmente bem estabelecida pela historiografia, que nos permitia falar de movimentos literários ou de estilos de época na literatura brasileira. A periodização historiográfica oferecia uma classificação das obras com uma margem de precisão suficiente para nossos objetivos de estabelecer um painel geral da tradição do medo em nossa ficção. Na prática, as descrições que fazíamos das marcas do gótico e de suas peculiaridades no âmbito de nossa literatura articularam-se com gêneros, estilos e modos discursivos característicos do século XIX, e abriram as linhas investigativas que relacionamos abaixo:

i) **O gótico colonial.** Era perceptível as muitas semelhanças entre o gótico brasileiro e o norte-americano. Especialmente notável era o modo pelo qual as questões humanas, culturais e políticas relacionadas ao escravismo funcionaram como molduras e motivações para a criação de obras que exploravam o terror e a violência produzidos pelo racismo e pela estrutura social escravocrata. As convenções góticas, por um lado, ofereceram modos de figurar os preconceitos raciais da sociedade, explorando as tensões entre a casa grande e a senzala (cf. BARROS, 2014).

Exemplos expressivos podem ser encontrados nas novelas do livro *Vítimas algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, um panfleto abolicionista cuja retórica narrativa explorava a tese de que a escravidão criaria monstros. As três narrativas do volume procuram instilar medo nos senhores de escravos e, assim, convertê-los à causa abolicionista. Outro bom exemplo é o romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, cuja narrativa melodramática e folhetinesca mantém muitos pontos de contatos com estruturas góticas, como o enredo da *damsel in distress*, e a personagem vilanesca devassa e cruel. Por fim, é necessário mencionar, em um grande grupo de narrativas – obras de Afonso Arinos, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, entre tantos outros –, os elementos góticos são empregados para reafirmar os preconceitos raciais, através da representação monstruosa do negro em nossa literatura.

ii) **O gótico na formação do romance brasileiro.** Embora a tradição historiográfica brasileira tenha se centrado na influência do folhetim francês nos processos de formação de nosso romance, pesquisas como a de Sandra Guardini Vasconcelos (2002), sobre a circulação de romances ingleses no Brasil na primeira metade do XIX, revelam não ser temerário afirmar que nossos romancistas se formaram como leitores de folhetins com fortes influxos góticos.

A presença do gótico pode ser investigada não apenas nos primeiros romances escritos no país, como é o caso de *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Souza, mas também em obras-chave da tradição romanesca brasileira, como aponta o notável trabalho de Daniel Serravalle de Sá (2010) sobre *O Guarani* (1857), de José de Alencar. A história de Ceci e Peri é uma das muitas narrativas alencarianas extremamente tributárias do gótico setecentista: a casa de Mariz pode ser lida como um castelo na floresta; a natureza é descrita de modo grandioso e terrível, portanto sublime; Loredano é um típico vilão gótico que ameaça sexualmente a *damsel in distress*; etc.

iii) **O gótico e a escrita feminina.** Em sua origem, a literatura gótica foi dominada por romancistas mulheres que tiveram um papel essencial no desenvolvimento e na popularização das principais características dessa ficção. Essas escritoras encontraram na estrutura narrativa do gótico literário um veículo para expressar medos e ansiedades, e denunciar a desigualdade da condição feminina no sistema patriarcal. Suas obras têm sido entendidas como pertencentes a uma vertente específica, o gótico feminino, que explora os horrores e os terrores vivenciados pelas mulheres.

No Brasil, o estudo da presença do gótico na literatura – somado aos esforços de pesquisas feministas interessadas em identificar e descrever uma tradição literária feminina – tem contribuído para o resgate de muitas escritoras que permaneceram por um longo tempo fora dos registros de nossa historiografia. Tais estudos revelaram o quanto obras como *D. Narcisa de Villar* (1858), de Ana Luísa de Azevedo Castro; *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas; e muitos dos contos presentes em *Ânsia Eterna* (1903), de Júlia Lopes de Almeida, podem ser tomadas como exemplos da vertente do gótico feminino na literatura brasileira oitocentista.

iv) **O gótico-naturalismo.** Ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens motivados por instintos bestiais, patologias neurológicas ou condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribiles* em que habitam. A narrativa naturalista compartilhou com a poética gótica uma perspectiva negativa em relação ao mundo e à humanidade, dando forma a enredos pessimistas e à figuração de personagens transgressivas e monstruosas.

O naturalismo é também conhecido por sua exploração do sensacional, com o objetivo claro de produzir repulsa física e moral como efeito de leitura. Essas estratégias de choque produzem, não raramente, efeitos de horror, o que aproxima as técnicas narrativas naturalistas daquelas utilizadas pelo gótico. Entre tantos exemplos possíveis, lembremos dos cenários apocalípticos explorados por Rodolfo Teófilo: o ambiente da seca e da fome, em *A fome* (1890), e o da epidemia de cólera, em *Violação* (1899), emolduram narrativas com fortes tintas góticas, em que a produção do medo como efeito de leitura assume função central. Mesmo em *O cortiço* (1890), obra maior do grande nome do naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo, podem ser observadas as técnicas de produção do terror e da repulsa como recursos retóricos a sustentar as teses orientadas pelo modelo do romance experimental.

v) **O gótico e a decadência.** O naturalismo combinou-se com o desencanto *fin-de-siècle* e deu forma ao que alguns historiadores da literatura se referem como o “pré-modernismo”. Nesse que se tornaria um dos períodos menos estudados de nossa literatura, a narrativa gótica e a decadente imbricaram-se. Frutos de causas similares, como postulou Mario Praz (1996), ambas partilhavam o desencanto profundo com os rumos da modernidade, redundando, no plano filosófico, na resistência ao cientificismo, e, no plano estético, na recusa às tendências realistas.

O modo pelo qual a atração decadente pelas perversões humanas, em suas variadas e inusitadas formas, assimilou as técnicas e convenções góticas pode ser observado em muitos dos contos presentes em *Horto de mágoas* (1914), de Gonzaga Duque; no romance *O rei negro* (1914), de Coelho Neto; e em narrativas que compõem *Mãe Tapuia* (circa 1900), de Medeiros e Albu-

querque. Em tais escritores, a desilusão política funde-se com uma visão cética – ou mesmo pessimista – do futuro, dando corpo a muitas obras que combinam de modo indissociável os traços do gótico e os da decadência literária.

vi) **O gótico e a ficção de crime brasileira.** O gótico está na raiz do romance policial e da narrativa detetivesca, o que pode ser observado em como as técnicas e as convenções góticas foram e são exploradas na ficção de crime, desde a ficcionalização dos *Newgate Calendars*, passando pelos contos de investigação racional de Edgar Allan Poe, até a tendência contemporânea das narrativas de horror com personagens *serial killers*. De um modo geral, se há poucos heróis policiais ou detetives em nossa literatura, por outro lado há uma longa tradição de crimes que são transformados em romances, como *Januário Garcia ou Sete Orelhas* (1832), de Joaquim Norberto; e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, apenas para citar alguns. Nessa linha investigativa, destacamos sobretudo João do Rio, que, atuando na zona limiar entre o jornalista e o ficcionista, legou-nos duas das representações mais notáveis do gótico urbano finissecular brasileiro: *Alma encantadora das ruas* (1908) e *Dentro da Noite* (1910).

vii) **O gótico e os romances de sensação.** Imbricação da ficção de crime e do naturalismo, os romances de sensação, autênticos *best-sellers* do final do século XIX, têm muitos pontos de contato com o gótico. O rótulo “sensação” anunciava para o leitor, de maneira direta e explícita, o tipo de obra de que se tratava: “dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis” (EL FAR, 2004, p. 14). Livros como *Elzira, a morta virgem* (1883), de Pedro Ribeiro Vianna; *Maria, a desgraçada* (1898), de Alfredo Elisiário da Silva; *Casamento e mortalha* (1884), de Júlio César Leal; e *A emparedada da rua nova* (1909-1912), de Carneiro Vilela; eram brochuras baratas, geralmente ilustradas, com tramas mirabolantes e de fácil leitura, cujas semelhanças com os *penny dreadfuls* góticos ainda não foram suficientemente estudadas.

viii) **O gótico e as obras regionalistas.** Nesse tipo de narrativa, o gótico se manifestou de forma bastante ampla e diversificada. Em primeiro lugar, podemos observá-lo nas sobreposições entre folclore e literatura fantástica no Brasil – como em *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Souza; e em

“Assombração” (1898), de Afonso Arinos. Além disso, há o emprego de estratégias góticas para dar conta da construção de *loci horribiles* característicos do realismo e do naturalismo regionalistas. Para o estudo desse último caso, narrativas como *Os Brilhantes* (1895), de Rodolfo Teófilo; e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, mostram-se fundamentais.

3. O medo e o mal Literatura Brasileira do século XX

Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920) oferecia subsídios para uma história da presença do gótico em nossa narrativa ficcional, por meio do levantamento e da análise crítica dos modos de representação e da produção do medo em nossa literatura – tanto aquele cuja origem se encontra em causas “realistas”, como a violência social, a crueldade humana ou a hostilidade da natureza, quanto aquele cuja origem se encontra em causas “fantásticas”, como as diversas manifestações de crenças e eventos sobrenaturais em nossa ficção. Foi nosso intento tentar contemplar, de modo panorâmico, tanto as variações históricas e geográficas da representação cultural do medo em nossa literatura quanto os processos de arquitetura textual responsáveis pela produção do medo como efeito de recepção.

A partir da construção do panorama do gótico no Oitocentos brasileiro, partimos então para a segunda parte de nossa pesquisa: nosso objetivo desde 2018 tem sido dar conta da literatura brasileira produzida entre 1920 e 1970, aproximadamente. Essa transição, contudo, não tem se revelado simples. Os fundamentos teóricos e metodológicos que haviam funcionado bem em relação às obras do XIX não são suficientes, nem plenamente adequados, para dar conta do novo *corpus* a ser estudado, devido a uma série de motivos, dos quais mencionaremos aqui, brevemente, os mais relevantes:

Em primeiro lugar, no século XX, a tradição gótica se espalhou em diversos gêneros narrativos, em um processo de expansão mas também de diluição. Por um lado, é possível perceber a presença do gótico em campos que não são exclusivamente literários – histórias em quadrinhos, por exemplo –, e em mídias muito diversificadas – das revistas de *pulp fiction* ao audiovisual.

Por outro, os procedimentos e estratégias góticas tornam-se cada vez mais entranhadas em outras formas narrativas literárias – como, por exemplo, na própria prosa realista. Conforme nos lembra Fred Botting (1996, p. 55), “[n]o século XX, o Gótico está em todos os lugares e em lugar nenhum”, chamando atenção para como o termo, ao ganhar amplitude, perdeu especificidade, e se tornou incapaz de descrever, adequadamente, o novo *corpus* de obras com o qual trabalhamos.

Em segundo lugar, do ponto de vista da historiografia literária, o século XX não apresenta estratificações estilísticas tão claras e demarcáveis quanto as do XIX. Há uma diluição de fronteiras entre as poéticas, e uma concomitância de modos de se escrever e de se entender literatura muito mais acentuada do que no século anteriormente estudado, o que torna impraticável uma organização do novo *corpus* em função de uma periodização historiográfica.

Por fim, cabe apontar que, no Novecentos, as percepções sobre o “mal” – um motor da narrativa gótica desde Horace Walpole – tornaram-se muito mais complexas. As ideias de causas únicas para a maldade e de personagens absolutamente maus foram dando lugar, progressiva e continuamente, desde o século XIX, a formulações menos maniqueístas. A literatura, por sua vez, não deixou de espelhar essas transformações do entendimento e do imaginário: passou a explorar a experiência do medo disseminada nas menores e mais fúteis ações do cotidiano. Essa, inclusive, é a razão pela qual elementos góticos começam a ser observados mesmo em obras concebidas dentro de poéticas realistas.

Em certa medida, o que parece ocorrer ao longo do século XX é o acirramento do pessimismo moderno, produzindo uma espécie de **goticização do real**. O mal está em todos os lugares, as ameaças são onipresentes e não se concentram claramente em um único monstro ou vilão – ou em um único *locus horribilis*. Nesse novo ambiente surgem outros tipos de narradores além dos paranoicos: narradores cínicos, ou apáticos, profundamente insensibilizados, que se assemelham, por sua vez, aos próprios personagens de grande parte das narrativas novecentistas: frios, desumanizados e brutalizados pela vida.

Tais mudanças se refletem na composição de um *corpus* de literatura do medo bastante diversificado, cuja organização em uma forma minimamen-

te sistemática tem se revelado um grande desafio. Um dos primeiros procedimentos que adotamos foi o de mudar nosso paradigma: recuperamos a noção de “literatura do medo”³, como termo guarda-chuva, em substituição ao termo “gótico”, que, por não ser mais suficiente para dar conta da totalidade das narrativas por nós estudadas, passa a ser tratado apenas como uma vertente – ainda que permaneça sendo das mais importantes.

Em busca de uma nova sistematização, demos início a um processo de leitura e fichamento metódico de obras literárias, descrevendo os procedimentos narrativos empregados tanto para figurar o mal quanto para produzir o medo como efeito de recepção. O objetivo é o de identificar as tendências da literatura do medo brasileira no período que vai de 1920-1970 e, assim, estabelecer novas linhas investigativas.

Nos parágrafos seguintes apresentaremos, de forma panorâmica, nossos resultados iniciais. Relacionamos algumas das tendências que temos percebido durante a leitura de nosso *corpus* e indicaremos, a título de exemplificação, algumas obras que julgamos representativas do que estamos descrevendo.

i) Do ponto de vista das poéticas e dos gêneros, observa-se a **permanência de algumas linhagens oitocentistas**: A estrutura narrativa do **gótico** se faz presente em muitos romances [*A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco; *Música ao longe* (1935), de Érico Veríssimo; *A menina morta* (1954), de Cornélio Pena]. Já a **decadência** mostra-se viva em suas cenas de convalescência, nos temas da monomania artística e na exploração de sexualidades desviantes em autores diversos [*O homem sem máscara* (1921), de Vinício da Veiga; *A ronda do deslumbramento* (1922), de José Geraldo Vieira; “O espelho” (1938), de Gastão Cruls]. A **ficção de crime**, por sua vez, manteve-se

3 A noção de “literatura do medo” foi estruturadora do início de nossas pesquisas, em 2007. Ela se refere a narrativas ficcionais que mantêm, como elemento comum, a capacidade de representar ficcionalmente os medos reais e/ou produzir, como efeito de leitura, o **medo estético**: “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 as mais intensas experiências estéticas. [...] Em outras palavras, o processo que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo, sem efetivamente corrermos riscos, é bastante similar à única forma possível de experimentarmos antecipadamente nossa própria morte. Essa hipotética paridade entre a experiência da morte e a da ficção fundamenta nosso entendimento da relevância dos estudos sobre o medo nas obras literárias. [...]” (FRANÇA, 2017, p. 51-52).

relevante, uma vez que é grande o número de obras que exploram crimes e criminosos, sejam reais ou ficcionais [*Mistérios do Rio* (1924), de Benjamim Costallat; *Os crimes do monstro Febrônio* (1927), de M. Splayne; *Inácio* (1944), de Lúcio Cardoso; *A ideia de matar Belina* (1968), de Luiz Lopes Coelho]. Um outro gênero que continua a ser observável é o do **romance de sensação**, com sua fusão entre sensacionalismo e melodrama, bastante perceptível sobretudo em algumas obras de Nelson Rodrigues [*Asfalto Selvagem* (1961); *O Casamento* (1966)].

ii) Do ponto de vista da criação de **personagens monstruosas**, observam-se muitas **figuras de autoridade**: páter-famílias [Natércio, em *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles; o Dr. Maciel de *A Mentira* (1953), de Nelson Rodrigues]; homens de ciência [o Dr. Hartmann, de *Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls; o Dr. Stewenson, de “Morfina” (1932), de Humberto de Campos]; líderes políticos [Coronel Horácio, em *Terras do Sem-Fim* (1943), de Jorge Amado; o protagonista de “Os devaneios do General” (1935), de Érico Veríssimo]. Há também os **criminosos**, que podem ser divididos entre aqueles que são apresentados como vítimas de mazelas sociais [Aparício Vieira, o líder do cangaço em *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego], os que são tratados como encarnações puras do mal [Hermógenes, em *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa]; ou, ainda, aqueles que são descritos como mentalmente desequilibrados [os personagens de *Noite* (1954), de Érico Veríssimo; o protagonista de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos].

iii) Do ponto de vista das causas do medo, observa-se a ascensão do **terror de cunho político**, materializado sobretudo nas temáticas relacionadas a conflitos civis [*O continente* (1949), de Érico Veríssimo], seja na representação de combates [*Corpo vivo* (1962), de Adonias Filho; “A luz dos mortos” (1932), de Humberto de Campos], seja na forma do encarceramento e da tortura promovidos por governos totalitários [*Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos; *Os subterrâneos da liberdade* (1954), de Jorge Amado]. De especial relevância são as narrativas que abordam as relações violentas entre coronelismo, cangaço e jagunçagem [*Coiteiros* (1935), de José Américo de Almeida; *Pedra Bonita* (1938), de José Lins do Rego; *O tronco* (1956), de Bernardo Élis].

iv) Do ponto de vista dos modos de narração, observam-se alguns tipos de narradores recorrentes. Há os **mentalmente perturbados**, um espectro que abrange desde casos psicopatológicos [*Dança do Fogo: o Homem que não queria ser Deus* (1922), de Raul de Polillo], passa por estados alucinatórios induzidos por algum tipo de droga [“Paulo” (1947), de Graciliano Ramos], até chegar a personagens atormentados por alguma culpa [“Meu tio o Iauaretê” (1961), de João Guimarães Rosa]. Há também a permanência dos típicos narradores góticos, **paranoicos** [*Eurídice* (1943), de José Lins do Rego; *Os três nomes de Godofredo* (1947), de Murilo Rubião]. Há por fim os narradores **insensibilizados**, que narram atrocidades sem se imiscuir moralmente naquilo que narram [diversos contos de *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca; “A menor mulher do mundo” (1960), de Clarice Lispector]. Digna de menção é ainda a narração **denunciadora**, uma estratégia que é característica do gótico feminino, cujas narrativas acusam as injustiças do sistema patriarcal [“Preciosidade” (1960), de Clarice Lispector; “Venha ver o pôr do sol” (1970), de Lygia Fagundes Telles]; mas que também é empregada como forma de denunciar a crueldade e a violência da desigualdade social [*Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado; *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego].

v) Do ponto de vista dos temas, há dois dominantes sendo observados: o primeiro é o da **dissolução familiar**, que se desdobra em subtemas como o da **ansiedade parental**, quando jovens e crianças são representados como seres maus [“A casa do girassol vermelho” (1947), de Murilo Rubião; *Boca do Inferno* (1957), de Otto Lara Resende]; e no subtema dos **conflitos geracionais**, em que a violência física e psicológica se manifesta cruamente no âmago da família [*Servos da morte* (1946), de Adonias Filho; “A ilha dos gatos pingados” (1959), de J. J. Veiga; “Feliz aniversário” (1960), de Clarice Lispector]. O segundo tema principal é o da **imanência do mal**, presente nas narrativas em que os atos cruéis são praticados por diversos, e a maldade, vista como algo inerente ao ser humano, manifesta-se nos atos mais banais e corriqueiros [*O desconhecido* (1940), de Lúcio Cardoso; *Frenteira* (1934), de Cornélio Pena; “A solução” (1964), de Clarice Lispector].

vi) Do ponto de vista dos espaços narrativos, observamos que a construção de **loci horribiles** permanecem como importantes recursos de repre-

sentação do mal e de produção do medo, em diversos níveis: o da **natureza hostil** [*Maleita* (1934), Lúcio Cardoso; “A podridão viva” (1934), Amândio Sobral; *Memórias de Lázaro* (1952), Adonias Filho]; o espaço rural como um **além da fronteira civilizada** [“Bugio Moqueado” (1920), Monteiro Lobato; *Jantando um defunto* (1929), de João de Minas]; as **idades inóspitas**, seja por sua urbanidade desorganizada [*Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso] ou por sua decadência econômica [“Cidades mortas” (1935), de Monteiro Lobato]. Por fim, temos a forte presença das **casas claustrofóbicas**, palcos corrompidos dos mais diversos crimes, transgressões e maldições [*Água-mãe* (1941), de José Lins do Rego; *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso; *O arquipélago* (1961), de Érico Veríssimo].

vii) Do ponto de vista das ameaças representadas pelas instâncias temporais, o passado é fonte de ansiedade constante, dando ensejo a **fantasmagorias** [“Os negros” (1920), de Monteiro Lobato; *A noiva da casa azul* (1947), Murilo Rubião]; ao **retorno do reprimido** [*Céu escuro*, de Lúcio Cardoso; “Sarapalha” (1946), de João Guimarães Rosa]. Notável também é o que se dá em narrativas com caráter mais político e social, em que se observa a **tensão entre o arcaico e o moderno** [*Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego; *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado; “A usina atrás do morro” (1959), de J. J. Veiga]. Há ainda os casos em que ocorre a **visão sombria do futuro**, em narrativas com traços distópicos [*República 3000* (1930), de Menotti del Picchia; e *A hora dos ruminantes* (1966), de J. J. Veiga].

As tendências acima relacionadas encontram-se ainda em um estágio inicial de observação, descrição e interpretação de autores muito diversos entre si – autores canônicos (Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e José Lins do Rego); autores pouco estudados pela tradição (Carolina Nabuco, Humberto de Campo, Otto Lara Resende e Gastão Cruis); e autores praticamente desconhecidos (Amândio Sobral, João de Minas, Raul de Polillo, Vinício da Veiga)⁴. Há ainda alguns pontos a serem desenvolvidos, como

4 Em relação a autores de pouco prestígio em nossa tradição crítica, um expediente que se encontra em uma fase muito inicial, mas que tem se revelado bem sucedido, é o trabalho de leitura das quase 500 obras publicadas pelas editoras de Monteiro Lobato. O escritor paulista gostava de publicar novos autores e era bastante receptivo ao que hoje chamaríamos de literatura de gênero – horror, fantasia, policial, ficção científica etc.

um melhor entendimento do modo pelo qual algumas obras do Modernismo dialogam com as poéticas negativas sob o prisma da estética do grotesco, em que o cômico e o terrível alternam seus efeitos – um bom exemplo é o capítulo “Macumba”, de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, em que a violência extrema de algumas passagens é matizada pelos efeitos de humor.

Parte importante de nosso trabalho é justamente identificar e selecionar obras que comporão um *corpus* de literatura brasileira do medo novecentista. Trata-se de um trabalho lento, e ainda estamos distantes de um volume de leituras que nos permita propor esquemas mais confiáveis. Os capítulos que compõem esse livro são os primeiros esboços dessa ainda incipiente investigação. Confiamos, todavia, que nossos estudos atuais se transformarão, com mais alguns anos de pesquisa, em um novo livro capaz de apresentar um panorama das poéticas do mal e da literatura do medo no Brasil, no período compreendido entre 1920 e 1970.

REFERÊNCIAS

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Revista Soletras*, São Gonçalo, n. 27, p. 80-94, jan./jun. 2014.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

_____. *Gothic*. 2nd. ed. Londres: Routledge, 2014.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FURTADO, Filipe. “Metaempírico”. In: REIS, Carlos et al. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/metaempirico/>. Acesso em: 17 jan. 2019.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 15-23.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1. Essex: Longman, 1996.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. [S.l.]: Site Caminhos do Romance Unicamp, 2002. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/formacao.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SUMÁRIO

Apresentação	5
<i>André Cardoso</i>	
Prefácio	11
<i>Júlio França e Marina Sena</i>	
A decadência em <i>A ronda do deslumbramento</i> (1922), de José Geraldo Vieira	31
<i>Daniel Augusto P. Silva</i>	
Espelho da carne: decadência, feminino e duplicidade em <i>Elza e Helena</i> (1927), de Gastão Cruls	47
<i>Ana Resende</i>	
O mal em <i>Fronteira</i> (1935), de Cornélio Pena.....	63
<i>Lais Alves</i>	
<i>Angústia</i> (1936), de Graciliano Ramos, e o suspense psicológico no Brasil.....	80
<i>Pedro Sasse</i>	
Sombras pesadas de mistério: a espacialidade gótica em <i>O anfiteatro</i> (1946), de Lúcio Cardoso	99
<i>Marina Sena</i>	
O gótico feminino em <i>Ciranda de pedra</i> (1954), de Lygia Fagundes Telles.....	114
<i>Ana Paula A. dos Santos</i>	
O sangue de Judas: sobre a violência em <i>Pedra bonita</i> (1938) e <i>Cangaceiros</i> (1953), de José Lins do Rego	128
<i>Hélder Brinate Castro</i>	

O sublime em <i>Grande sertão: veredas</i> (1956), de Guimarães Rosa	148
<i>João Pedro Bellas</i>	
Otto Lara Resende: a narração insensível em <i>Boca do inferno</i> (1957)	163
<i>Maira Kirovsky</i>	
O casamento (1966), de Nelson Rodrigues, e a tradição dos romances de sensação	178
<i>Ramon Nascimento da Silva</i>	
Os serial killers pouco convencionais de Rubem Fonseca: <i>Feliz ano novo</i> (1975).....	194
<i>Luciano Cabral</i>	
AUTORES.....	211

A DECADÊNCIA EM A RONDA DO DESLUMBRAMENTO (1922), DE JOSÉ GERALDO VIEIRA

Daniel Augusto P. Silva¹

1. Um livro atrasado?

Embora tenha alcançado certo prestígio no meio literário ao longo do século XX, a obra de José Geraldo Vieira² é praticamente desconhecida do público leitor contemporâneo e recebe pouca atenção da crítica especializada. Enquanto Luís Bueno (2006, p. 97) elenca-o entre “alguns dos mais importantes autores intimistas dos anos 30” – ao lado de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Octávio de Faria –, Alfredo Bosi (2006, p. 440) classifica a sua posição na ficção brasileira como marginal. Parte do esquecimento ao qual é relegada a produção do escritor se deve às suas escolhas artísticas, classificadas por Antônio Cândido (1945) como pouco brasileiras e excessivamente burguesas. As poéticas empregadas por Vieira, em geral, não seguiam as tendências majoritárias das letras nacionais do período. Seus livros se afastam tanto das experi-

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 José Geraldo Vieira (1897-1977) foi médico, escritor, tradutor, crítico de arte e professor. Entre os anos de 1919 e 1922, estudou radiologia na França e na Alemanha, tendo viajado por diversas cidades europeias nesse período. Ao voltar para o Brasil, alcançou maior sucesso, sobretudo, com os romances *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), premiado pela ABL, e *A quadragésima porta* (1943). Em 1948, foi eleito para a Academia Paulista de Letras, onde ocupou a cadeira de número 39, anteriormente destinada a Monteiro Lobato. Sua produção literária conta com 12 publicações, entre livros de poesia e de ficção.

mentações dos modernistas de 1922 quanto do regionalismo do romance de 30 e tampouco se encaixam plenamente na tradição intimista.

Com efeito, os primeiros livros do escritor foram compreendidos pela crítica como tributários do esteticismo do final do século XIX. Não por acaso, Vieira considerou as obras do início da carreira como produções de juventude, meras preparações para o seu pleno desenvolvimento como ficcionista, que teria se dado com *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931) (cf. GARCIA, 2003). Mesmo em publicações futuras, contudo, a sua defesa do cosmopolitismo e a erudição literária dos textos continuaram marcando diferença em relação a outros escritores. Bosi (2006, p. 439), por exemplo, afirma que “algo daquela febre do último Decadentismo europeu aquece os ambientes e aciona as personagens do narrador que, sem dúvida, foi a voz diferente no coro do romance brasileiro das décadas de 30 e 40”. Recentemente, outros estudos apontaram traços da poética decadente em seus romances posteriores, como *A quadragésima porta* (1943) e *A túnica e os dados* (1947) (cf. CROKIDAKIS, 2006, 2008; SALGADO, 2006).

É nas suas primeiras produções, contudo, que a poética decadente se apresenta de modo mais sistemático, sobretudo em *A ronda do deslumbramento* (1922). Composto por vinte e quatro contos, escritos entre 1919 e 1921, durante a estadia de Vieira na Europa, o livro teve recepção majoritariamente positiva na imprensa brasileira. À época, ele contava apenas com uma publicação literária: o poema em prosa *O Triste Epigrama* (1920), inspirado por *The Ballad of Reading Gaol* (1898), de Oscar Wilde. Nas duas obras, a crítica do período identificou traços do que chamou de decadência e simbolismo³. A segunda, porém, teve maior repercussão. Agripino Grieco (1923, p. 261) dispensa bastante atenção aos contos do autor, a quem considera detentor de um “dandismo espiritual”. Ao elogiar, sem parcimônia, o estilo do escritor, Grieco (1923, p. 263) aponta que “suas frases refulgem como mosaicos de pedrarias” e que as narrativas do volume se caracterizariam por uma “nevrose

3 Há grande instabilidade terminológica na crítica literária brasileira, que se referiu à produção decadente com diversos termos, entre eles “simbolismo” e “decadismo”, sem fazer adequada distinção conceitual entre eles e empregando-os frequentemente como sinônimos. Para mais detalhes, ver Silva (2019).

estética” em razão de sua prosa ornamental, voltada para a descrição detalhada de mobiliários e da decoração de ambientes.

Um dos comentários mais relevantes para o exame da poética decadente no livro foi feito por Tristão de Athayde na seção “Vida literária”, de *O Jornal*, em 24 de dezembro de 1922. A sua avaliação é de que os textos de Vieira não estariam plenamente de acordo com a literatura da época. Pelo contrário, expressariam um atraso artístico, aproximando-se da produção de autores como Gonzaga Duque e Coelho Neto. A semelhança entre os escritores – negativa, na visão do crítico – teria como base o tipo de linguagem por eles empregada, qualificada como artificial e pretensiosa:

Parecendo um livro moderno, sendo-o mesmo em muitos pontos, não o é tanto quanto parece, ou, pelo menos, é de uma modernidade já ultrapassada. Tem trinta anos de atraso; está ainda com os simbolistas e, em certos trechos, parece escrito por Gonzaga Duque. [...]

O artista, porém, converte-se, por vezes, no acrobata literário e cai no coelhonetismo, como em “A andorinha crucificada” [...], [em que] sentimos o prestidigitador que quer apenas mostrar a sua técnica segura no vernáculo, o que é detestável.

Esse excesso de “literatura” é patente em outros contos, derivado certamente do espírito simbolista com que o livro foi concebido e em parte composto. (ATHAYDE, 1922, p. 1).

Além de sugerir uma oposição entre as escolhas artísticas do escritor e a literatura do período, Athayde aponta haver uma dualidade estruturante dos contos do volume: o esteticismo e a medicina, que, por vezes, entrariam em contradição. Enquanto o preciosismo linguístico expressava a busca por beleza, a medicina revelaria o lado mais negativo da existência humana, sobretudo ao expor o efeito das doenças⁴. Observando que os excessos do estilo descritivo eram contidos nos textos relacionados a temas típicos da área médica, Athayde (1922, p. 1) conclui sua análise qualificando as narrativas como um “misto de luxo e de miséria”.

⁴ Curiosamente, na capa do mesmo periódico e acima da crítica, há um conto de Natal, também escrito por Vieira, intitulado “A comunhão dos leprosos”, que não consta no livro analisado. Nele, a busca por refinamento linguístico e a tematização de enfermidades se associam a conteúdos religiosos, igualmente recorrentes na prosa do autor.

Embora acerte ao identificar a importância da medicina e do esteticismo para o livro, Athayde falha ao classificar a obra como fora de seu tempo. Na verdade, diversas narrativas decadentes foram publicadas no período, como, por exemplo, *O Homem sem Máscara* (1921), de Vinício da Veiga; *Torturas dos desejos* (1922), de Carlos de Vasconcelos; além dos romances *Dança do Fogo* (1922) e *Kyrmah* (1924), de Raul de Polillo. Nas próximas seções deste trabalho, defenderemos a hipótese de que *A ronda do deslumbramento* não apenas demonstra a continuidade da decadência na literatura brasileira durante o século XX, como também atualiza alguns de seus principais temas. Sustentaremos, portanto, que não se trata de um livro atrasado, mesmo sem estar de acordo com as tendências artísticas majoritárias das primeiras décadas do século XX. A ênfase nas doenças e na fruição estética ganha novos contornos nos contos de Vieira e indica uma adaptação da literatura decadente novecentista.

2. O médico e a doença

Um dos temas centrais para a ficção decadente é a degradação física, explorada nas obras como manifestações concretas da corrupção moral da sociedade e do destino inescapável do ser humano. Para expressar a sua visão de mundo pessimista e produzir efeitos de recepção como a repulsa, a decadência explorou as consequências de variadas doenças sobre o corpo humano. Assim, suas tramas são marcadas não apenas pela ênfase na morbidez, mas também pelo emprego sistemático de um vocabulário ligado ao campo semântico da medicina e das ciências naturais. Como indica Jean de Palacio (2011, p. 19)⁵, não é de surpreender que a crítica oitocentista, ao identificar a progressiva adesão de escritores à poética decadente, tenha se referido a ela, pejorativamente, como uma “doença literária”.

Mais da metade dos contos presentes em *A ronda do deslumbramento* podem ser descritos como histórias sobre doenças. Mesmo quando colocam as moléstias em segundo plano, os textos se valem de imagens e de figuras de

5 Todas as traduções de citações de obras indicadas na bibliografia em língua estrangeira são de minha autoria.

linguagem mórbidas construídas com termos advindos do campo da medicina. Em algumas de suas tramas, percebe-se, ainda, a ligação entre adoecimento e sensibilidade artística. Além de abordar enfermidades bastante recorrentes em obras oitocentistas, como a tuberculose e a neurastenia, José Geraldo Vieira vale-se da poética decadente para manifestar os horrores de uma crise sanitária do século XX: a pandemia do vírus *influenza*, mais conhecido como gripe espanhola, ocorrida entre os anos de 1918 e 1920.

Datado de outubro de 1919, o texto “A prima Lúcia” estrutura-se como um desabafo dirigido a um médico. O narrador, descrevendo-se como louco e dominado por um estado nervoso, brada a sua descrença na medicina e denuncia a indiferença do interlocutor em relação à perda de sua amada, cujo nome intitula o conto. Para expor a falibilidade da ciência, ele detalha cenas terríveis da pandemia – algumas passadas dentro da própria casa onde morava com os pais e a moça; outras, nas ruas da cidade. Ao leitor é oferecido um relato sobressaltado tanto do drama pessoal do protagonista quanto do impacto coletivo do vírus:

A Lúcia era sua cliente... Na ocasião da gripe, o senhor andava de casa em casa, distribuindo a sua ciência... Muita vez, ao acompanhá-lo até a porta, o senhor e eu vimos os enterros que passavam... E eu ficava pálido e o senhor abanava a cabeça, seriamente...

Os jornais traziam as estatísticas diárias. No dia tal, 800 mortes, no dia tal 500 mortes... Ilustres e anônimos morriam... Havia até um tom trágico pelas ruas da cidade... Todos sabem o que houve... E eu tenho horror desse tempo... Eu não posso recordar esse tempo. Agora, professor, ouça... (VIEIRA, 1922, p. 49).

A partir de digressões e analepses, a narrativa revela que o médico dera alta a Lúcia depois de algumas consultas. Ela, contudo, teve uma piora no estado de saúde e, em uma noite, passou a sofrer com febre alta. O narrador não oferece muitos detalhes para esclarecer o que aconteceu na sequência, mas informa que o corpo da moça foi atingido, repentinamente, por chamas, em uma espécie de autocombustão. Segundo o doutor, tratava-se de algo que poderia acontecer durante acessos de febre. Como o próprio personagem relembra a situação com grande instabilidade emocional, o seu relato não é confiá-

vel. Ainda que seja um mito, por muito tempo se acreditou na possibilidade da combustão humana espontânea. É possível, ainda, que a falta de explicações seja justamente um recurso para demonstrar a ausência de respostas satisfatórias por parte da medicina. De todo modo, a cena oferece a oportunidade para que se descreva em detalhes e de forma repulsiva a degradação física da personagem:

Quando conseguimos extinguir o fogo e depor Lúcia na cama, ela, com o busto em carne viva e dois carvões no lugar dos olhos, gemia tanto como um rebanho inteiro de agonizantes!... A pele toda franzida e cheia de vesículas se tinha dilacerado, deixando à mostra um todo vermelho, úmido, gotejante quase... Os seus seios puríssimos de virgem pareciam duas crateras mirradas... E os seus olhos, meu Deus!... Eram dois carvões, sob as pálpebras comidas... [...] Depois, a prima Lúcia começou a agonizar... E das suas queimaduras se desprendia um cheiro equívoco... Depois, a prima Lúcia começou a gangrenar de quando em quando, pedindo que a matassem pelo amor de Deus... (VIEIRA, 1922, p. 52-53).

No desfecho do conto, o narrador afirma que o enterro de Lúcia aconteceu nas encostas de um cemitério e sem acompanhantes, o que apenas aumentou a sua tristeza. O parágrafo final é marcado, ainda, pela revolta do protagonista contra a medicina, apontada como uma atividade penosa. É essencial enfatizar que o questionamento da capacidade da ciência de resolver adequadamente os problemas da humanidade é recorrente nas poéticas negativas, como o gótico e a decadência (cf. SENA, 2017; SILVA, 2018). Outros textos da obra de Vieira retomam a desconfiança em relação à prática e ao discurso científico, como, por exemplo, “Uma operação gratuita”, em que uma mãe perde o filho durante uma cirurgia por causa de um erro médico.

A gripe espanhola volta a ser explicitamente abordada no conto “O sacrilégio”, escrito em 1919 no Rio de Janeiro. Nele, Vieira aprofunda a visão pessimista verificada em “A prima Lúcia”: o foco da descrença, porém, não é mais a medicina, e sim a bondade humana. Ambientada em uma aldeia estrangeira, provavelmente na Península Ibérica, a narrativa se centra na dificuldade da sociedade em enterrar tantos mortos durante a pandemia. Inicialmente, o governo local vale-se de prisioneiros para fazer os sepultamentos e desinfetar

a localidade. Em seguida, com a progressiva falta de espaço nos cemitérios, decide jogar em alto-mar os corpos e, para tanto, contrata um barco, que, era conhecido como “Esquife”, termo que descreve tanto o tipo de embarcação escolhida quanto o seu aspecto deteriorado. Desde as primeiras páginas do texto, sugere-se uma relação entre o surgimento da doença e o comportamento dos homens, considerado errático e insensível:

Quando veio, pelo mundo afora, aquela peste estranha que matou tanta gente rica e tanta gente pobre, que, começando nos campos da guerra, se alastrou pelo resto das nações, matando de verdade, sem respeito e sem dó, no meu país, como no de vocês, ricos e pobres pagaram largo tributo... Cuido até que isso foi praí algum castigo, alguma lição, mesmo porque o flagelo veio num tempo em que a humanidade andava tonta... Pois na minha aldeia, que é um largo penhasco, o campo santo se abarrotou de cristãos... Era uma miséria... Pelos barcos, pelos cais, pelos casebres, cada dia morria um amigo, um parente... e a gente até quase já não sentia porque tinha a cabeça no ar... (VIEIRA, 1922, p. 103).

Ao observar as pilhas de cadáveres no barco e a aparência dos sobreviventes afetados pelos vírus, o narrador apresenta uma cena apocalíptica, como se estivesse presenciando o fim do mundo. Essa é uma característica recorrente das narrativas decadentes, que não costumam vislumbrar outro futuro possível além do fim de todas as coisas. No conto, a impressão de corrupção do ser humano aumenta quando se descobre que os marujos roubavam as joias e até mesmo as roupas dos cadáveres antes de lançá-los ao oceano. Por fim, ao conhecer a verdade, a população decide se vingar do dono do “Esquife”, que se torna vítima da fúria coletiva: “Ele, na sua meia inconsciência, abria e rolava nas órbitas uns olhos tão estarecidos que pareciam contas de pus veidas de sangue...” (VIEIRA, 1922, p. 108). Levado a alto-mar pelos moradores, o homem é instado a se lançar às águas. Sua embarcação é, então, encalhada e incendiada.

Em diferentes narrativas, o autor emprega imagens repulsivas para tematizar outras doenças. O conto “O enxoval”, no qual aparecem as personagens de “A prima Lúcia”, aborda um caso de tuberculose que motiva o protagonista a idealizar o seu suicídio. A enfermidade está também presente em “Quando as ciganas passam”, em que uma mulher é nomeada apenas como

a “Tuberculosa”. Já a trama de “A casula de ouro” apresenta a debilitação física de um padre idoso, com muitos problemas de saúde. Ao lembrar-se do diagnóstico do médico, o religioso lista as suas enfermidades: “Embolia. Esclerose renal... Seção de piramidais. Paralisia. Hemiplegia... Artéria meníngea média...” (VIEIRA, 1922, p. 12).

A linguagem do escritor se baseia em um campo semântico de termos relacionados a patologias, mesmo em contos não voltados para a descrição explícita de moléstias. Trata-se de uma opção estilística bastante comum em obras finiseculares, e tem por efeito o reforço da visão de mundo negativa dominante nessas narrativas. Como indica Palacio (2011, p. 61) ao analisar as escolhas discursivas decadentes, “o glossário torna-se uma farmacopeia, um lazareto, um relicário de monstros”. É o caso, por exemplo, de “A mandíbula”, em que um povoado medieval é descrito como se fosse uma chaga repelente: “Lá do alto, vista em conjunto, a cidade parecia um cancro encravado na víscera dos vales; e, como dos cancrios e gangrenas, um cheiro malsão subia, despertando a ira de Deus” (VIEIRA, 1922, p. 185). Assim, não apenas personagens adquirem aspectos doentios, como também lugares.

Os distúrbios físicos e mentais associam-se, ainda, à fruição estética, como se enfermidade e arte fossem análogas. Ao investigar a recorrência dessa configuração na ficção decadente, Barbara Spackman (1989, p. 33) identifica o que chama de “cena de convalescença”. Nela, uma personagem, afastada da sociedade para se recuperar de alguma moléstia, torna-se, em determinado momento da narrativa, mais suscetível à criação de obras de artes e à reflexão filosófica. Segundo a estudiosa, esse estado intermediário, entre a doença grave e o pleno restabelecimento da saúde, permitiria uma nova compreensão do mundo: “a persistência da doença, as febres e a congestão são as bases de uma nova consciência, de uma nova interpretação da relação do corpo com o pensamento” (SPACKMAN, 1989, p. ix).

Três contos de *A ronda do deslumbramento* apresentam cenas semelhantes às de convalescença, com efeitos análogos aos descritos por Spackman. Em “A coroa de espinhos”, o sofrimento de uma criança em coma, vítima da meningite, é comparado ao martírio de Cristo e acompanhado por um concerto de seus pais, que tocam uma marcha fúnebre. Ao final da apresentação

artística, o menino está morto. Em “O monte Thabor”, os amigos de um poeta moribundo produzem um discurso laudatório em sua homenagem a fim de que pudesse ser reconhecido pela posteridade. Ao cabo da leitura do texto, concebido também como uma produção literária, o jovem falece, e a narração indica que sua alma se encaminhou para um plano superior. Além disso, a referência, no título, a um espaço bíblico, aproxima o doente a Jesus, em mais uma ocorrência de união entre os temas da doença, arte e religião.

É em “O milagre do gesso”, porém, que a cena de convalescença ocorre de modo mais típico. Nele, o pai do narrador, em estado de neurastenia avançada e prostrado em uma luxuosa cadeira, volta a se levantar quando a esposa toca ao piano o “Noturno nº 14”. Sob efeito da música, o personagem é atraído por uma insólita máscara de gesso, representativa do rosto de Beethoven, que exercia sobre todos da casa grande impacto:

Foi então que a grande magia aconteceu...

Meu pai, entrevado havia dois anos no cadeirão Tudor, surgiu, arrastando-se macabramente como um Lázaro que saísse do retângulo da morte. E, extasiado, lívido, alto, trêmulo, pré-histórico, de olhar sangrento, todo transfigurado atravessou a sala... [...] [A] velha máscara de Beethoven começou a contrair os maxilares, a mover a musculatura da face concentrada, e, como da penha do monte Horeb, dos olhos ocos, de gesso encardido, as lágrimas, quentes, grossas, desvairadas, como borbotões, começaram a cair... (VIEIRA, 1922, p. 8-9).

O caráter sobrenatural da cena é destacado, pois, além da febre do personagem, que entra em um delírio, a mulher parece rejuvenescer enquanto executa a composição musical. Tanto a melodia de Chopin quanto a face de Beethoven em gesso são os veículos para o acesso a um mundo diferente do real. No texto, mais uma vez, observa-se a associação entre doença – a neurastenia da figura paterna – e a fruição de conteúdos artísticos. Trata-se de um exemplo ilustrativo de como a poética decadente relaciona morbidez e prática artística. Como analisaremos mais detalhadamente a seguir, o esteticismo possui um papel central em *A ronda do deslumbramento*.

3. O artista e o esteticismo

A poética decadente está diretamente associada ao esteticismo, a ponto de as duas formas artísticas tornarem-se praticamente sinônimas no final do século XIX. Na obra de escritores autodeclarados ou qualificados como estetas, Robert Johnson (1969, p. 1) observa “não meramente uma devoção à beleza, mas uma nova convicção da importância da beleza em comparação – e até mesmo em oposição – a outros valores”. Sob esse ponto de vista, a prática artística não deveria ser submetida a julgamentos morais ou a questionamentos sobre a sua utilidade, pois não teria outra finalidade senão a fruição estética e a sua própria realização. Tal concepção se associa, frequentemente, a uma tentativa de separar a arte da vida real, pois deseja-se criar um universo à parte, em que a capacidade imaginativa dos artistas e as suas produções sejam o mais importante. Nesse contexto, o culto à beleza é, por vezes, ampliado em direção à experimentação dos mais diferentes tipos de efeitos estéticos, inclusive aqueles capazes de gerar um paradoxal belo terrível.

Em *A ronda do deslumbramento*, o esteticismo decadente se revela tanto no plano temático quanto no das estratégias textuais. Andrade Muricy (1936, p. 316) destaca o aspecto ornamental e descritivista do estilo de Vieira, a quem chama de “derradeiro avatar do estilo *artiste*, que vem dos Goncourt”. Ao examinar a opção do escritor por esse tipo de formulação linguística, o crítico explicita o distanciamento em relação ao modernismo. Diferentemente das tendências vanguardistas, o volume de contos “deslumbra sobretudo pelo eruditismo, à Huysmans, dos acessórios e do mobiliário” (MURICY, 1936, p. 317). A observação é pertinente, pois a *écriture artiste* é justamente uma das principais bases discursivas das obras decadentes (cf. MITTERAND, 1985). Como observa Bosi (2006, p. 439), a obra do autor se caracteriza, ainda, pela criação de neologismos, pela utilização de termos raros, pela preferência por termos técnicos e pelo emprego constante de citações eruditas.

Tal como ocorre em outras obras decadentes, os contos de Vieira investem na metalinguagem para indicar a sua filiação estética. A maior parte dos artistas mencionados estão associados à produção *fin-de-siècle*. Em “À maneira de Verlaine”, por exemplo, conto cujos diálogos são escritos em francês,

o protagonista – um poeta de versos simbolistas – parece mimetizar o comportamento associado ao poeta de *Poèmes saturniens* ao beber grandes doses de absinto durante sua passagem pelos bares e cabarés de Montmartre. No final do texto, os escritos do personagem são dispersos na lama da rua, rejeitados até mesmo pelos mendigos.

No panteão literário de *A ronda do deslumbramento*, quem ocupa posição de maior destaque é, sem dúvida, Oscar Wilde. No conto intitulado com o nome do escritor, o protagonista é convidado a assistir a uma apresentação de um amigo violinista russo, ocupante do último quarto de hotel onde o escritor irlandês esteve antes de morrer. Descrito como um ambiente soturno, o cômodo tem, ainda, pendurada em uma de suas paredes, a pintura *Salomé* (1870), de Henri Regnault. Antes do início da execução, o narrador identifica o vulto de uma outra pessoa no local, que cita diversos trechos de *De Profundis* (1905). Já sob o efeito da música, o protagonista, em descontrole nervoso, observa o espectro de Wilde se revelar e dizer algumas de suas frases mais famosas, extraídas de *O Retrato de Dorian Gray* (1891):

Foi então que os meus olhos viram o grande prodígio!... Porque, palavra que lhes não minto e nem julgo ter havido obsessão do meu cérebro!! Nitidamente vi, diante de mim, com um grande ar de quem passa a caminho de uma longa jornada, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde.

Mas, repentinamente, uma bruma o apagou da minha visão e, como no desenho de Toulouse-Lautrec, novamente vi que o autor da *Salomé*, numa casaca irrepreensível, fumando um cigarro dourado, airosamente, numa elegância quase atrevida de tão perfeita, passeava pelo quarto dizendo paradoxos:

“Amo os homens que têm um futuro e as mulheres que têm um passado”. [...] (VIEIRA, 1922, p. 152).

O aspecto sobrenatural do conto torna-se ainda mais explícito quando, na sequência, o personagem observa a figura de *Salomé* surgir da parede, como se tivesse ganhado vida a partir de desenhos de Beardsley. Se, no trecho anterior, o narrador informava não estar sob a ação de uma obsessão, nesta cena já considera a possibilidade de uma alucinação. Além disso, a passagem descreve, de forma repulsiva e estetizada, a cabeça decapitada do profeta João Batista, conforme o mito bíblico dramatizado por Wilde em sua peça *Salomé*:

Não sei se foi alucinação dos meus sentidos. Creio que não ouvi mais o noturno ou, se o ouvi, cá de bruços, num transporte patético, porque, na parede nua e baixa, vi, agora, que a mão infernal de Aubrey Beardsley desenhava, num esoterismo fantástico, vinhetas da Salomé...

Abri os braços, arregalei os olhos; pus-me em pé, diante do muro nu, branco, muito branco... Mas... perdão! Há alguém, no muro, como uma sombra ou um fumo violáceo que dança o bailado dos sete-véus... Salomé! Salomé!! Salomé!!!...

Surge, ainda, um braço hercúleo com uma salva de ouro por cuja borda escorrem fios de rubi... Uma cabeça hirsuta, com os olhos de água santa, uma horrível cabeça macilenta e feroz, de olhos injetados, cabeleira ruiva e grande barba sangrenta, abre e fecha a boca severa, amaldiçoando... (VIEIRA, 1922, p. 153-154).

Tomado pelo delírio, o personagem se ajoelha perante a aparição, em estado de arrebatamento. Ao final, é trazido de volta à realidade pelo violinista, que, quando indagado se teria também presenciado aquelas visões, limita-se a sorrir. Como ocorrera em “O milagre do gesso”, a fruição artística oferece ao público o acesso a um outro plano de consciência, em que eventos insólitos podem acontecer. Esse universo à parte é configurado, sobretudo, pelo esteticismo de narradores que conseguem entrar em contato não apenas com artistas já falecidos, mas também com as suas criações. Mesmo diante de situações sobrenaturais e assustadoras, como as apresentadas no conto, as personagens decadentes adotam uma postura de contemplação estética. É relevante destacar que o conto celebra a carreira de Wilde e assume uma postura de solidariedade ao destino trágico do autor, ao mencionar a sua prisão e o malfadado relacionamento com Alfred Douglas. A influência do irlandês é sistemática e surge, ainda, em outro conto do volume, “A Princesa Salomé”, quando se narra uma história de um homem que deseja ter a própria cabeça cortada pela mulher fatal.

É em “Van Dongen”, contudo, que o esteticismo característico do volume recebe uma nova formulação. Na narrativa, o protagonista – um escultor – sofre da chamada síndrome de Stendhal após conhecer museus, catedrais e prédios de diferentes cidades europeias. Ao admirar obras de arte e edifícios históricos, o personagem fica transtornado e apavorado, além de adotar uma postura de devoção religiosa. Conforme avança pelo turismo artístico, sua

condição física e psicológica vai aos poucos se degradando. Em conversa com sua companheira de viagem, admite: “[...] eu não estou bem... A beleza, só porque eu a decifrei, me quer devorar” (VIEIRA, 1922, p. 159). Obcecado por esculturas e pinturas, o narrador as descreve em detalhes e enumera uma série de artistas que fazem parte de seu cânone pessoal, como Rafael e Leonardo Da Vinci.

Na parte final da narrativa, durante a estadia em Veneza, o protagonista revela outra causa de sua perturbação para além do impacto da beleza das obras. Considerando-se o defensor do patrimônio renascentista, revolta-se com os vanguardistas, que desejariam destruir e vandalizar os tesouros artísticos das cidades visitadas. Dominado tanto pelo seu esteticismo quanto pelo horror à iconoclastia modernista, ele perde o controle sobre as próprias emoções e, delirando, acredita que estão danificando a Basílica de São Marcos:

[...] E eis que lá estão, eles todos, lá, lá... junto de Van Dongen que ri... Ao lado dos futuristas tudescos, entre os dadaístas italianos, de mãos dadas com os extravagantes cubistas de Paris. [...]
— Ei-los, os sacrílegos... Meu Deus! A basílica! A basílica! O Fauno de Dardé lá está em lugar do altar! E as paredes, meu Deus, as paredes, o teto e o chão, eles os riscaram com listões modernos, enviesados, numa macabra técnica futurista... Em cem mil gôndolas carregaram para a Laguna os mosaicos todos que forravam São Marcos. Deitaram ao mar toneladas de maravilhas. A catedral como um pagode está toda listada das sete cores do arco-íris, como um cabaret! Meu Deus!... (VIEIRA, 1922, p. 161).

A narrativa se encerra com o choro convulsivo do personagem, que é então comparado a figuras bíblicas que buscavam expulsar os fariseus dos templos sagrados. Com a trama, Vieira se associa, ao mesmo tempo, ao esteticismo do final século XIX e às críticas às vanguardas artísticas do início do XX. A decadência é afirmada tanto na explicitação dos efeitos perniciosos da beleza sobre o protagonista, incapaz de adotar uma postura saudável em relação à fruição estética, quanto na denúncia do ímpeto destrutivo de parte das correntes modernistas do período. Assim, contrapõem-se duas posturas igualmente excessivas: as de admiração e de desprezo extremos pelo passado, mani-

festados, respectivamente, pelo personagem e pelas vanguardas. Certamente, ambas as concepções são apresentadas como negativas em seus exageros, mas a conclusão do conto permite dizer que a segunda atitude é ainda pior. Publicado em 1922, em pleno ano da Semana de Arte Moderna, não é de surpreender que o livro tenha sido praticamente esquecido pelos estudos literários.

Embora se filie diretamente a concepções artísticas típicas do final do século XIX, *A ronda do deslumbramento* não é um livro atrasado e fora de seu tempo, como apontara Athayde. Na verdade, a obra é um exemplo importante de como a ficção decadente continuou sendo produzida e circulando no Brasil mesmo após o fim da Primeira Guerra Mundial. Atentos a querelas artísticas e a eventos históricos do período, os contos revelam não apenas as permanências, mas também as adaptações e atualizações da poética decadente. Ao tematizar as doenças, abordam a pandemia de gripe espanhola, um dos principais problemas sanitários da época, responsável por milhões de óbitos em todo o mundo. Também para os nossos tempos, pensar o impacto das epidemias continua atual. Já quando tratam de esteticismo, os textos indicam uma oposição à iconoclastia de parte das vanguardas artísticas. Em sua reflexão sobre o passado e o presente das artes e da humanidade, Vieira lança sombras sobre os postulados modernistas e as certezas médicas. Ao fazê-lo, demonstra como a poética decadente é adaptável, persistente e capaz de fornecer uma linguagem adequada para lidar com as experiências negativas de diferentes períodos.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Tristão de. Vida literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 1211, p. 1, 24 dez. 1922.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. [1970]

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. O Romance da Nostalgia Burguesa. In: CÂNDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Livraria Martins, 1945. p. 31-44.

CROKIDAKIS, Elis. A presença do dandismo na obra de José Geraldo Vieira – “A quadragésima porta”. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaías (org.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. p. 225-233.

CROKIDAKIS, Elis. A escrita labiríntica, a intertextualidade, o flâneur, as velhas/novas influências do decadentismo na obra de José Geraldo Vieira – “A túnica e os dados”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2008. p. 1-5.

GARCIA, Márcia Aparecida. *José Geraldo Vieira (1897-1977): fortuna crítica*. 247 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

GRIECO, Agripino. *Caçadores de símbolos: estudos literários*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

JOHNSON, Robert Vincent. *Aestheticism*. Londres: Methuen & Co., 1969.

MITTERAND, Henri. *De l'écriture artiste au style décadent*. In: ANTOINE, Gérald; MARTIN, Robert. *Histoire de la langue française (1880-1914)*. Paris: CNRS Éditions, 1985. p. 467-477.

MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira; crítica e antologia*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936. p. 316-322.

PALACIO, Jean de. *La Décadence: le mot et la chose*. Paris: Les Belles Lettres/essais, 2011.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Daniel Augusto P. *Belle Époque noire; corpos doentes, corpos grotescos*. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio (org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, v. 1, p. 1-209.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SPACKMAN, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1989.

VIEIRA, José Geraldo. *A ronda do deslumbramento: contos*. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1922.

ESPELHO DA CARNE: DECADÊNCIA, FEMININO E DUPLICIDADE EM *ELZA E HELENA* (1927), DE GASTÃO CRULS

Ana Resende

“O que se vê não é tudo que ‘existe’;
há ‘atrás’ do que se vê muitas e muitas coisas.”
Lima Barreto, “À margem do *Coivara*, de Gastão Cruls”

1. Gastão Cruls, a Decadência e o fantástico

No artigo “Literatura fantástica e o Modernismo” (1979)¹, Cecília de Lara constatava uma tendência dos estudos literários brasileiros de então, que consideravam a presença do fantástico sem uma tradição própria na literatura brasileira. Para Lara, essa situação caracterizaria, na verdade, um desconhecimento de produções literárias mais antigas, seja por dificuldades de acesso a fontes primárias, seja por um privilégio, a partir do fim dos anos de 1920, da ficção de caráter documental e regionalista, que “monopolizou por muito tempo a atenção dos leitores e da crítica, a ponto de deixar na sombra certas produções em que o universo interior do homem se afirma como tônica” (LARA, 1979, p. 10). O monopólio temático evidenciava a marginalização das obras que, segundo a autora, realizavam “sondagens mais profundas no ser humano” e buscavam o “inusitado, por caminhos diversos”, sob a forma de uma ruptura com o “universo linear, organizado logicamente” (LARA, 1979, p. 10)².

1 Agradeço a Lais Alves por trazer à minha atenção o artigo de Cecília de Lara.

2 Mais recentemente, o artigo “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017), de Júlio França, constata o apagamento, por parte dos estudos literários, de obras que não corresponderiam ao

No caso da prosa de ficção decadente – caracterizada por uma interioridade muitas vezes neurótica e pela ênfase em fantasias, sonhos e visões – esse descaso da crítica fica mais evidente. Por isso não admira que, ainda hoje, a produção literária decadente brasileira seja pouco explorada, mesmo com um *corpus* significativo de obras. Como a ficção decadente está associada “a muitas ideias, atitudes, orientações, movimentos, histórias, artes [e] artistas diferentes” (WEIR, 2017, p. 219)³, ela é sempre vista como uma “época de transição”, na melhor das hipóteses.

O presente artigo faz parte da pesquisa para a elaboração do meu projeto de doutorado sobre o fantástico decadente de Arthur Machen e Gastão Cruls. Num levantamento inicial, constatei que metade dos textos publicados nas quatro coletâneas de contos de Gastão Cruls inclui temas fantásticos. Parto, portanto, da hipótese apresentada por Catherine Rancy (1982) para mostrar que o encontro entre o fantástico⁴ e a Decadência produziu formulações muito específicas da “atitude mental” (JOUVE, 1989, p. 13) finissecular, da qual encontramos vestígios na obra literária de Gastão Cruls⁵. Em suas narrativas, é possível constatar que há uma “concepção da vida [que não é] rígida nem mecânica” (BARRETO, 2017, p. 254) e que as angústias e temores cotidianos que afligem o homem são veiculados através do fantástico.

que se supunha ser o cânone literário brasileiro.

3 A tradução dos textos em língua estrangeira citados no artigo foi feita por mim, salvo quando o nome do tradutor for indicado nas referências bibliográficas.

4 Uso “fantástico” aqui no sentido de “algo que escapa às leis naturais” e, a exemplo de Catherine Rancy e Remo Ceserani (2006), considero-o como um modo ficcional trans-histórico, que inclui contos de fadas, parábolas, histórias de fantasmas, ficção Gótica, *weird fiction*, horror e ficção científica (cf. também RUDDICK, 2007, p. 189-190). A expressão “fantástico decadente” diz respeito, portanto, a um submodo específico do fantástico, associado à poética decadente.

5 Gastão Cruls nasceu no Rio de Janeiro, em 1888, e faleceu na mesma cidade, em 1959. Em 1905, ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Em 1926, Cruls passou oito meses na Europa, viajando pelo continente. A essa primeira e única viagem ao exterior, ele atribuiu o seu “desaprendizado da Medicina” (SENNÁ, 1959, p. 8), e, ao retornar ao Brasil, abandonou a profissão para dedicar-se à literatura. Em 1928, durante cinco meses, acompanhou o general Cândido Rondon em uma expedição pela selva amazônica. O livro *A Amazônia que eu vi* (1930) se baseia no diário de viagem de seu autor. Entre suas coletâneas de contos e romances estão *Coivara* (1920), *Ao embalo da rede* (1923), *A Amazônia misteriosa* (1925), *Elza e Helena* (1927). *De pai a filho* (1954) é seu último romance.

Essa atitude mental – definida lapidarmente por Regenia Gagnier: “os nervos, mais do que os sentidos [...], caracterizaram a Decadência” (GAGNIER, 2004, p. 36) – também está presente em Edgar Allan Poe, a quem Cruls gostava de se comparar. Segundo Fred Botting (1996, p. 78), “as distorções da imaginação” encontram um meio privilegiado “nas histórias macabras [e] alucinatórias” do autor estadunidense. Embora seus contos fossem considerados “literatura popular”⁶, com todas as implicações negativas associadas ao termo, os escritores, desde o fim do século XIX, foram atraídos pela obra de Poe justamente por sua reivindicação das narrativas curtas e da busca pela “unidade de efeito”, além dos temas mórbidos. Como observa Regenia Gagnier (2004, p. 20), Allan Poe “elevou doença, perversidade e declínio a novos cumes da expressão artística”.

2. O feminino em Edgar Allan Poe

A presença do feminino constitui um dos temas favoritos da obra de Poe, incluindo seus poemas, contos e ensaios e, em particular, o célebre artigo sobre a poesia moderna, “A filosofia da composição” (1846), publicado na *Graham’s Magazine*, no qual o autor conclui que o tema mais poético é “a morte de uma bela mulher” (POE, 1846, p. 164). Essa temática está presente em seus poemas, mas também se estende aos contos, como, por exemplo, “Eleonora”, “Morella”, “Ligeia”, “A queda do solar de Usher” e “O retrato oval”, escritos nas décadas de 1830 e 1840.

Se, por um lado, a característica determinante das personagens femininas dos contos de Poe é estarem mortas ou muito próximas da morte, os per-

⁶ Em *Fictions of British decadence* (2006), Kirsten MacLeod aborda alguns dos mitos que, segundo ela, prejudicaram o estudo da prosa de ficção decadente em língua inglesa. Um desses mitos seria justamente a ideia de que seus autores se afastariam da “literatura popular” (cf. p. 18). MacLeod procura mostrar como, não raras vezes, a literatura constituía o ganha-pão desses escritores, ao contrário da ideia comum à época de que eles seriam “dândis aristocráticos” (p. 7). Além disso, o fortalecimento do mercado consumidor foi fundamental para a divulgação dessas obras, graças ao surgimento de diversas revistas literárias, bem ao espírito do que Edgar Allan Poe (1948, p. 268) observava, em carta de junho de 1844, ao amigo Charles Anthon, um intelectual americano: as narrativas curtas constituíam uma “forma adequada” ao “espírito ativo e enérgico da época”, em lugar das “velhas formas do verboso, do denso e do inacessível”.

sonagens masculinos, por outro, constituiriam “uma única sensibilidade, um só personagem” – são homens de “temperamento nervoso; capazes de amor, lealdade e tristeza imensos, [e] de ‘grande excitação’ (uma expressão recorrente)” (OLIVER, 2016, p. 66). A doença mental sempre está presente, como uma desculpa para o comportamento dos personagens, pois “[suas] ações [...] costumam ser reconhecidamente insanas” (OLIVER, 2016, p. 68).

Na obra de Poe, no entanto, a temática sexual não aparece explicitada, e não por acaso, em um dos primeiros estudos críticos sobre a obra do autor, Marie Bonaparte (1949, p. 210) observou que, em seus contos, os personagens masculinos não agiriam como amantes, mas como adoradores, “que não ousa[m] aproximar-se de seu objeto de adoração, pois sente[m] que ele está envolto em algum mistério perigoso e terrível”. Vale observar que a psicanalista concluiu, em sua leitura dos contos, que Poe seria sexualmente impotente. Na apresentação à segunda parte da obra, intitulada “Tales of the mother”, Bonaparte cita a conhecida passagem do prefácio de Charles Baudelaire sobre “as mulheres sobrenaturais” de Poe:

“Não há amor nos contos de Poe.” O que corrobora a ideia da sra. Frances Osgood em relação ao respeito cavalheiresco de Poe pelas mulheres é o fato de que, apesar de seu prodigioso talento para o grotesco e para o horrível, não há, em toda a sua obra, uma única passagem associada à lubricidade ou mesmo aos prazeres sensuais. Seus retratos femininos são, por assim dizer, aureolados, brilham em meio ao vapor sobrenatural e são pintados do modo enfático de um adorador (BAUDELAIRE apud BONAPARTE, p. 209-210).

As personagens femininas são representadas ora na forma da mulher frágil e frequentemente perseguida, a *damsel in distress*, ora na forma da *femme fatale*, a mulher sensual e transgressora, capaz de causar a degradação moral ou física do sexo masculino. A associação de ambos os arquétipos a “algum mistério perigoso e terrível”, bem como a exploração de temáticas sexuais, vai caracterizar as narrativas das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX. A partir dos estudos de Mario Praz e Camille Paglia, Júlio França e Daniel Augusto P. Silva abordam essa dicotomia, no artigo “De perseguidas

a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira” (2015), e observam que:

Desde a literatura gótica no século XVIII, a mulher é retratada em situações associadas à morte e ao medo. Nessas histórias, é recorrente o *tópos* da *damsel in distress*, isto é, a presença de uma personagem feminina que é vítima dos mais diversos tipos de violência, física e/ou psicológica. Já no século XIX, as representações da mulher na literatura se tornam mais diversificadas. [...] ganha força a *femme fatale*[,] e o sexo é encarado como conflito entre alma e corpo (FRANÇA; SILVA, 2015, p. 51).

3. *Elza e Helena*

No início do século XX, as personagens femininas passam de mera tentação a uma ameaça para o sexo masculino, e Gastão Cruls também vai se valer dessa temática, como demonstram Júlio França e Daniel Augusto P. Silva ao tratarem do conto “Noites brancas” (cf. FRANÇA; SILVA, 2015, p. 64-65). Foi Lima Barreto, em sua resenha da coletânea de contos *Coivara*, quem resumiu à perfeição o impacto causado pelo conto: “‘Noites brancas’, por exemplo, é conto fora dos nossos moldes, terrível, fantástico e doloroso. Beijos de uma morfética, dentro da noite escura. Oh! Que horror!” (BARRETO, 2017, p. 256). Essas personagens femininas arquetípicas também foram tematizadas por Gastão Cruls em *Elza e Helena*.

As resenhas acerca das primeiras obras de Cruls foram muito positivas e não sem razão seu autor, então com 32 anos, foi comparado a nomes como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Oscar Wilde. Poucos anos antes da publicação dos livros, ainda escrevendo sob o pseudônimo de “Sérgio Espínola”, ele publicara alguns contos, como “G.C.P.A.” e “A noiva de Oscar Wilde”, na *Revista do Brasil*, mantendo frequente troca de cartas com o então diretor da publicação, Monteiro Lobato, a quem se dizia grato por evitar a publicação da produção literária “lacrimogênea” da juventude (cf. SENNA, 1959, p. 8).

Já nessa época, o autor revelava sua preferência pelo que chamaria mais tarde, em entrevista a Homero Senna, de “temas mórbidos”. Por ocasião da conversa com Senna, Cruls acrescenta que sua predileção não se devia ao fato de ter-se formado em Medicina, já que “inúmeros escritores que não foram médicos [...] também gost[avam] desses temas”.

Embora Gastão Cruls tenha tido uma carreira literária que se estendeu por mais de três décadas, participando de empreendimentos importantes com o crítico Agripino Grieco – a saber, *O Boletim de Ariel*, da Ariel Editora, uma das principais revistas da década de 30, que contava, entre seus colaboradores, com nomes como os de Jorge Amado, Octávio de Faria e Lúcia Miguel Pereira –, sua obra literária recebeu comparativamente pouca atenção⁷.

O “Prefácio” a *Elza e Helena*, assinado por G. C. (indicando o próprio Gastão Cruls), relata como um amigo, notável psiquiatra, a quem ele devia a iniciação na psicanálise sob a perspectiva de Príapo, apresentou-lhe uma boneca de flanela puída, já “apodrecida e mofada” (CRULS, 1949, p. 11), que “recebe[ra] muitas injeções de morfina”, e um manuscrito, que descrevia como “um rapaz inteligente e culto, de excelente família” fora levado aos maiores desatinos por causa da droga, chegando mesmo a ser “acusado do assassinato da mulher[,] morta em circunstâncias misteriosas”. O prefácio serve de moldura para a narrativa de Alexandre, contida no manuscrito.

A história de *Elza e Helena* facilmente poderia ser confundida com o “enredo banal e perpétuo [...] de um casal e uma traição, um amor e uma tragédia” (CAVALCANTI, 1944, p. 31). Alexandre, o autor do manuscrito, apaixona-se por Elza, uma jovem de “olhos imensos e estonteadoramente negros” (CRULS, 1949, p. 15), que lhe é apresentada por seu irmão, Mário. Casam-se, mas o aparente interesse da esposa pelo cunhado e suas mudanças

⁷ A dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Cláudio Silveira Maia, *Gastão Luis Cruls: uma nova recepção* (2005) e *Pedras perdidas: o decadentismo e a visão pós-colonial de Gastão Cruls* (2009), bem como a dissertação de mestrado de Victor Vivaldo, *Gastão Cruls e a auscultação da sociedade brasileira* (2017), dedicadas à obra de Cruls, constituem exceções a essa tendência. Além disso, outros trabalhos, como *Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil* (2012), de Angela das Neves, e *Para além do nitrato de prata: análise do duplo especular em contos da literatura ocidental* (2015), de Cátia Cristina Sanzovo Jota, analisam contos específicos na obra de Gastão Cruls.

de comportamento abalam a vida conjugal. Tentando salvar seu casamento e preservar a saúde de Elza, o casal vai para a Fazenda Esperança, longe da vida agitada das capitais. Até que Alexandre conhece Helena Davidson. A paixão por Helena leva o rapaz ao vício em morfina e, posteriormente, ao envolvimento na morte da esposa.

O enredo é simples: duas mulheres com temperamentos antagônicos e “gostos e aptidões totalmente diversos” (CRULS, 1949, p. 148) nas menores coisas, como “na preferência das cores, na escolha das distrações, na disparidade dos paladares”, disputam o mesmo homem. A trama, porém, ganha ares sobrenaturais quando o leitor se dá conta de que Elza, a mulher tímida e dócil, e Helena, “irreverente e impetuosa” (CRULS, 1949, p. 148), habitam o mesmo corpo:

Elza era todo um passado de dias amáveis e felicidade terna, lio de sentimentos brandos a congraçarem dois entes que se estimam, corações unidos por uma bem-querença recíproca, ideal da mocidade transsubstanciado num amor feito de graça e recato... Helena era o deslumbramento da hora presente, realidade vivida num sonho maravilhoso, miragem ofuscante trazida ao ramerrão da hora que passa; – e a febre dos sentidos, e a ardência da carne, e o brasume dos anseios, tudo a crepitar no fogo vivo da luxúria e pronto aos arroubos supremos dos corpos que se agarram e estorcegam, das bocas que se beijam e entredevoram... (CRULS, 1949, p. 156).

4. O duplo como *Doppelgänger*

A produção do fantástico pressupõe a existência de dois âmbitos distintos, porém interrelacionados, e de um limite entre eles. O fantástico surge precisamente quando o limite é ultrapassado, quando um âmbito invade o outro, causando uma perturbação. Essas duas esferas podem se manifestar em oposições diversas: no nível da subjetividade como eu/outro, mas também como vida/morte, vigília/sono, homem/mulher etc. (cf. BRAVO, 1988).

Em *Elza e Helena*, Gastão Cruls faz uso das “imagens obsedantes” (RANCY, 1982, p. 1) da prosa de ficção decadente e, em particular, do motivo da duplicidade, recorrente nas narrativas fantásticas, sob a forma de gêmeos, sócias e desdobramentos. Embora seja um tema antigo, ele está presente em narrativas de todas as épocas. Como reconhece Remo Ceserani (2006, p. 83), o duplo fantástico é “fortemente interiorizado”, pois está associado à vida da consciência:

[...] o tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

Há muita confusão em relação ao tema da duplicidade. A primeira característica da duplicidade, tal como ela emerge na literatura finissecular, é o fato de que está associada à visão. Não à toa, nessa literatura, o duplo é entendido como *Doppelgänger*, isto é, como “aquele que vê a si mesmo”, num fenômeno de autoscopia, em que o “eu” vê seu *alter ego* como um objeto visual e, ao mesmo tempo, se sente visto por ele – e igualmente objetificado (cf. WEBBER, 1996, p. 3). O caso clássico de *Doppelgänger* é a imagem refletida no espelho. Em “De los espejos”, Umberto Eco observa que é justamente a “tentação contínua de considerar-me outro” (2016, locais 215-223) que torna a “experiência especular” singular e inspiradora para a literatura. No romance de Cruls, Elza vê Helena dominar as suas próprias feições ao sentir a presença da outra e ao fitar-se no espelho:

– Ah, Alexandre, se você soubesse o que aconteceu comigo! Eu não dizia que ela continuava dentro de mim? Imagine que ia escrever à titia e estava já sentada junto da mesinha que fica de frente do *psyché*, quando, de repente, olhando para o espelho, me vi com uma cara tão diferente, com uns olhos e um sorriso tão esquisitos... Era como se outra pessoa, de sentimentos muito diversos, estivesse animando o meu rosto. A princípio, eu ainda pensei que fosse qualquer efeito de luz ou de posição e, por isso, levantei-me e fui mais perto do espelho. Mas a mudança era mesmo minha e a outra olhava-me sempre com o mesmo ar de desafio, tendo na fisionomia um não sei quê de diabólico e perverso (CRULS, 1949, p. 113).

Após a publicação, não foram poucos os críticos que observaram o parentesco temático entre o romance de Gastão Cruls e *O médico e o monstro: o estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Ambas as histórias retratam “[os] tormentos íntimos, [as] indecifráveis inquietações, [os] angustiosos antagonismos” (SODRÉ, 1940, p. 5) sob a forma do *Doppelgänger*, tal como aparece na famosa passagem em que Jekyll vê Hyde no espelho após a transformação:

Naquela época, não havia um espelho no gabinete; o que se encontra ao meu lado no momento em que escrevo foi trazido mais tarde, e por causa justamente dessas transformações. Como a noite ia avançada e a manhã, embora muito escura, estivesse prestes a conceber o dia, decidi, inflamado pela esperança e pelo triunfo, mas também sabendo que a criadagem estava ferrada no sono, aventurar-me a ir até meu quarto sob a forma que acabara de assumir. Atravessei o quintal, onde imagino que as constelações tenham observado com pasmo a primeira criatura daquele tipo que até então lhes havia sido revelada durante sua vigília infatigável. Esgueirei-me pelos corredores, um estranho em minha casa; e, chegando ao quarto, vi pela primeira vez a fisionomia de Edward Hyde (STEVENSON, 2015, locais 1693-1698).

Assim como em *O médico e o monstro*, o *Doppelgänger* é usado, em *Elza e Helena*, para representar um elemento ou traço indesejado da protagonista: o desejo sexual irrestrito. Embora o leitor fique sabendo de início que *Sedol*, o medicamento para tratar a dor de cabeça de Elza, é o causador da manifestação da outra, a própria Helena conta que suas aparições nada tinham a ver com o remédio, mas sim com o fato de que Elza parecia “ter adquirido, pelo menos[,] até então, maior domínio sobre o corpo em que ambas viviam” (CRULS, 1949, p. 120). Além disso, Helena faz questão de lembrar a Alexandre que “a não tomasse por uma *doença* de Elza, um desvario do seu cérebro, uma dissociação da sua consciência, mas como uma criatura real e perfeita, possuidora de um eu próprio, e que, em absoluto, não se podia confundir com a outra” (CRULS, 1949, p. 119).

A sexualidade exacerbada também traz consigo outras características igualmente prejudiciais e até criminosas, como nos lembra Fred Botting: o duplo significa “duplicidade e [uma] natureza má”, juntando-se a uma lista

crescente de personagens monstruosas, como “cientistas, pais de família, maridos, loucos” (1996, p. 2) no fim do século. Elza presente a presença de Helena como uma ameaça, mesmo sem saber exatamente do que se tratava:

– Não... Eu não queria dizer... É que desde de manhã, tenho a sensação de sombra que não me deixa. Ainda agora, descendo do barco, tive a impressão nítida de que ela estava juntinho de mim e me ameaçava com a sua mão direita muito aberta, como se me quisesse agarrar pelo pescoço. Houve mesmo um instante em que cheguei a pensar que os seus dedos gelados me tocavam a nuca (CRULS, 1949, p. 101).

A lascívia de Helena também está associada à crueldade, compondo sua natureza fatal e ameaçadora. Durante um passeio, ela e Alexandre se deparam com uma árvore infestada por uma planta parasita, e Helena se mostra impiedosa e cruel ao defender a sobrevivência da planta mais forte:

Lembro-me ainda que, no regresso [do] passeio, em certo trecho da estrada, estaquei o cavalo, para mostrar [a Helena], à beira do caminho, uma árvore, muito minha conhecida, e por cuja sorte nunca deixara de me apiedar, sempre que por ali passava.

Era uma vetusta paineira. Pelo que lhe restava do tronco harto e da galharia alta, via-se bem que já tivera os seus dias de fausto e majestade. O mata-pau, a terrível e ominosa falsa-parasita, implantara-se, entanto, sobre ela, constringindo-lhe o caule a pouco e pouco, e empecendo-lhe a circulação da seiva. [...].

– Não é uma crueldade? – disse eu a Helena. – Tudo isso, que se vê aí, esses troncos e esses galhos, já são da outra, que veio depois e tomou o seu lugar.

Ela, porém, retrucou-me presta:

– Crueldade por quê? Se ela fez isso e pôde vencer, foi só porque era mais forte e inteligente, e tinha portanto todo o direito de viver (CRULS, 1949, p. 144-145).

5. O duplo como “retrato assombrado”

O segundo caso de duplicidade, o *tópos* do “retrato assombrado”, é um motivo tão importante para o Gótico, que “virtualmente nenhum roman-

ce Gótico está completo sem um tal caso de identificação errônea com base na estranha semelhança entre retrato e modelo vivo” (ZIOLKOWSKI, 1977, p. 86). O tema atravessa boa parte da literatura gótica, estando presente desde *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, chegando a *Melmoth, o errante* (1820), de Charles Maturin, e às narrativas de fantasmas do século XIX. Nas palavras de Eino Railo, em *The haunted castle: a study of the elements of English romanticism* (1927):

Desde o início do romantismo terrorífico, [o retrato] exerceu um fascínio particular sobre os autores; para eles, não se tratava de mero objeto inanimado, mas, de algum modo enigmático, de um ser animado, como o quadro de *O castelo de Otranto* (RAILO apud ZIOLKOWSKI, p. 94, nota 26).

No *tópos* do “retrato assombrado”, é o observador que confunde retrato e modelo vivo, o inanimado e o animado, sem que haja necessariamente uma duplicação do tipo *Doppelgänger*. Além disso, como o próprio nome diz, a duplicidade no “retrato assombrado” se manifesta por meio de um objeto artístico. O exemplo mais conhecido desse *tópos* é o conto “O retrato oval” (1842), de Edgar Allan Poe, no qual, para o olhar do pintor, o quadro recém-acabado parece mais vivo do que o próprio modelo – a jovem que acaba falecendo após posar para o marido. O *tópos* é assimilado nos contos de fantasmas da “Gilded Age”, a “Era Dourada” da literatura estadunidense, e na prosa de ficção decadente, com resultados bastante diversos. *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, uma das obras mais imediatamente associadas à Decadência em língua inglesa, é uma variante do tema do “retrato assombrado” e não um caso de *Doppelgänger*.

Algumas vezes, o retrato vai ser substituído por outro objeto artístico sem que desapareça a ideia de confusão entre cópia e modelo vivo pelo observador. No romance de Cruls, por exemplo, Helena lança mão de um artifício para que Alexandre possa chamá-la sem aplicar injeções de morfina em Elza. Trata-se de um *envoûtement*, um feitiço, que utilizaria a boneca de pano de uma melindrosa – na verdade, um enfeite que a própria jovem costurara à sua imagem:

À imitação das outras [bonecas], que enfeitavam o *bungalow* da Tijuca, Elza esmerara-se na feitura dessa *melindrosa* (era assim que lhe chamava), e durante dias e dias passara entretida no seu acabamento. Tudo fora planejado por ela, desde o corpo, recortado em flanela rósea e modelado sobre armação de arame e roletes de algodão, até a pintura do rosto, os recamos e atavios da *toilette*, com pingentes nos lóbulos das orelhas e os pulsos manilhados de braceletes. Elza levou o mesmo capricho a ponto de configurá-la o mais possível à sua própria imagem e, na realidade, a boneca ficara uma *Elzazinha* muito bem apessoada e parecida com o modelo. Para isso, preparou-lhe o vestido, que era a cópia exata de um dos dela, e até algumas aparas dos próprios cabelos serviram à composição do monho de ouro que lhe coroava a cabeça (CRULS, 1949, p. 162).

Como observa Nicole Fernandez Bravo (1996), uma das características mais importantes da duplicidade é seu aspecto parasitário. A pesquisadora recorda que o título original do conto de Edgar Allan Poe é “Life in death”, vida na morte. Há uma “continuidade entre o vivo e o inanimado” (BRAVO, 1996, p. 359), e a cópia do modelo se alimenta das “forças vitais do feminino”, no que poderia ser considerado um tipo de “assassinato pictórico”. Em *Elza e Helena* – assim como em outro conto, datado de 1938, “O espelho” –, Gastão Cruls vai tematizar a duplicidade parasitária com resultados funestos. Tântatos é o duplo de Eros.

6. Considerações finais

No presente artigo, procurei mostrar como Gastão Cruls emprega, em seu segundo romance, recursos da prosa de ficção decadente para criar uma narrativa fantástica acerca da duplicidade. Publicado poucos anos depois de suas primeiras coletâneas, nas quais encontramos histórias de fantasmas, de vampiros e outros contos “terríveis e fantásticos” (cf. BARRETO, 2017, p. 256), *Elza e Helena* termina de maneira ambígua, sem o fechamento narrativo característico da produção literária do século anterior. Como observa Hélio Lopes a respeito da produção fantástica brasileira, no artigo “Literatura fantástica no Brasil” (1975), o desfecho da história “ficou em suspenso” (p. 199) – já que não sabemos o que efetivamente aconteceu a Elza – e essa é justamente uma das características do “fantástico”.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. À margem do “Coivara”, de Gastão Cruls. *In: _____*. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 253-258.
- BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation*. Londres: Imago Publishing, 1949.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 1996.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Doubles and counterparts. *In: BRUNEL, Pierre (ed.)*. *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Londres: Routledge, 1996. p. 343-382.
- BRAVO, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- CAVALCANTI, Lira. Elsa e Elena. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 31, mar. 1944.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CRULS, Gastão. *Elza e Helena*. Romance. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.
- _____. O espelho. *In: _____*. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951. p. 339-348.
- ECO, Umberto. De los espejos. *In: _____*. *De los espejos y otros ensayos*. [S.l.]: Debolsillo, 2012, locais 40-587. Edição do Kindle.
- FRANÇA, Júlio. Ecos da *pulp era* no Brasil: o Gótico e o Decadentismo em Gastão Cruls. *Terra roxa e outras terras: Revista de estudos literários*. Londrina, v. 26, dez. 2013.

_____. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

_____; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura de medo brasileira. *Revista Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. São Paulo, v. 5, n. 6/7, 2015.

GAGNIER, Regenia. The Victorian *fin de siècle* and Decadence. In: MARCUS, Laura; NICHOLLS, Peter. *The Cambridge history of twentieth-Century English literature*. v. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 30-49.

JOUVE, Séverine. *Les décadents. Bréviaire fin de siècle*. Paris: Plon, 1989.

JOTA, Cátia Cristina Sanzovo. *Para além do nitrato de prata: análise do duplo especular em contos da literatura ocidental*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

LARA, Cecília de. Literatura fantástica e o Modernismo. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 150, p. 10-11, 16 set. 1979.

LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, v. 4. FFLCH, USP, 1975.

MACLEOD, Kirsten. *Fictions of British decadence: high art, popular writing, and the fin de siècle*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006.

MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luis Cruls: uma nova recepção*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

_____. *Pedras perdidas: o decadentismo e a visão pós-colonial de Gastão Cruls*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. 2012. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Fran-

cesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVER, Mary. The bright eyes of Eleonora: Poe's dream of recapturing the impossible. In: _____. *Upstream*. Selected essays. Nova York: Penguin Press, 2016. p. 61-71.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n. 4, p. 163-167, abr. 1846.

_____. *Tales of mystery and imagination*. Londres: Everyman's Library, 1908.

_____. *The Letters of Edgar Allan Poe*. v. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

RANCY, Catherine. *Fantastique et décadence en Angleterre: 1890-1914*. Paris: Éditions du CNRS, 1982.

RUDDICK, Nicholas. The fantastic fiction of the *fin de siècle*. In: MARSHALL, Gail. *The Cambridge companion to the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 189-206.

SENNA, Homero. Lembrança de Gastão Cruls. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 20 jun. 1959.

SODRÉ, Niomar Moniz. Os livros de Cronin. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 15 set. 1940.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: o estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.

VIVOLO, Vitor da Matta. *Gastão Cruls e a ascultação da sociedade brasileira*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

WEIR, David. Afterword: Decadent taste. *In*: CONDÉ, Alice; DESMA-RAIS, Jane. *Decadence and the senses*. Cambridge: Legenda, 2017. p. 219-228.

ZIOLKOWSKI, Theodore. *Disenchanted images: a literary iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

O MAL EM *FRONTEIRA* (1935), DE CORNÉLIO PENA

*Lais Alves*¹

1. Introdução

O nome de Cornélio Pena² figura entre os dos autores mais influentes do romance de 30, e *Fronteira*, sua obra inaugural, destaca-se como uma das representantes mais notáveis da vertente classificada como *intimista* ou *psicológica* pelos estudiosos da literatura brasileira. Publicado em 1935, o livro distanciava-se da prosa de caráter regionalista e documental que predominava no cenário literário nacional, apresentando-se como o diário de um misterioso narrador – cujo gênero jamais é especificado ao longo do texto – que retorna, por motivos desconhecidos, à sua cidade natal no interior de Minas Gerais para uma vida de reminiscências ao lado da mística e enigmática Maria. Para lá também se encaminha Emiliana, uma velha tia carola, que se investe na missão de guia espiritual da sobrinha em sua jornada rumo à santidade. No decorrer da narrativa, personagens secundários vão surgindo para adicionar mistério e

1 O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Além de escritor, Cornélio de Oliveira Pena (Petrópolis, 1896 – Rio de Janeiro, 1958) foi ilustrador e pintor conhecido por seus traços excêntricos e sombrios. Trabalhou em periódicos como *O Jornal* (RJ) e *O Combate* (RJ), e foi servidor público no Ministério da Justiça antes de se retirar a uma vida de isolamento. Sua obra literária abrange, com *Fronteira*, os livros *Dois Romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949), *A Menina Morta* (1954), um romance incompleto, *Alma Branca*, e contos dispersos, dentre os quais “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres”, publicado na revista *Lanterna Verde* no mesmo ano de *Fronteira*, e que pode ser lido como uma introdução à atmosfera do romance que viria a ser lançado (cf. BUENO, 2015).

suspeitas à trama, que se desenvolve sobretudo por meio dos conflitos psicológicos do narrador.

Fronteira obteve boa recepção da crítica. Uma pesquisa pelos jornais e periódicos da época de seu lançamento revela pareceres positivos no que diz respeito à temática da obra e ao estilo do escritor. Na coluna de novos livros da *Gazeta de Notícias* (RJ) do dia 24 de novembro do mesmo ano, uma foto de Pena ilustra a nota: “Um bom livro!/ Um dos melhores que têm sido publicados nestes últimos tempos. [...] [A] sua linguagem possui o tom persuasivo de quem relata a vida no que ela tem de verdadeiro”. A revista *O Cruzeiro* (RJ) exibiu, na segunda página, a corruptela “Fronteiras” acima da avaliação de Arnaldo Tabaya: “Drama interior. Cornélio Pena magistralmente combinou o real com o irreal, o fantástico com os gestos de simplicidade e amargura da vida igual de todos nós”. Mas talvez sejam as palavras do jornalista paranaense Newton Sampaio, no jornal *A Nação* (RJ), que melhor transmitam a impressão provocada pelo livro:

[U]m livro que se qualifica, preliminarmente, com o adjetivo **diferente**. *Fronteira* é diferente. Na essência. E na forma. Diferente em suas qualidades. E em seus defeitos. Qualidades que não suprimem os defeitos. Defeitos que completam esse **tipo** de qualidade.

Livro avesso a quaisquer fáceis comparações, esse *Fronteira*. Não é antigo. Nem é moderno. Porque não tem o dinamismo, e a sequência, e a resposta ao **instante** coletivo, e a força extrínseca dos modernos. Porque não tem o preciosismo, a limitação dos antigos.

Romance difícil. Mas que segura a simpatia da gente.

História excêntrica. Mas que traz, paradoxalmente, um sabor permanente de **humanidade**. E um potencial medonho de **angústia**.

História de almas, almas refletindo os mesmos sofrimentos que diuturnamente caminham no caminho dos tempos. (SAMPAIO, 1936, p. 2, grifos do autor).

Não obstante o êxito crítico de *Fronteira* e dos livros subsequentes de Pena, o autor teve sua imagem e sua obra ofuscadas por razões literárias e extraliterárias, o que Luís Bueno (2006, p. 15) chamou de “jogo de forças entre as ideias estéticas e políticas”. Por um lado, havia uma predileção da historio-

grafia brasileira pelo registro realista (cf. FRANÇA, 2017), representado pela ficção de cunho social no decênio de 30; por outro, o catolicismo declarado do autor foi diretamente classificado como reacionário a partir da década de 60, malgrado o afastamento de Pena de quaisquer discussões políticas quando em vida (cf. BUENO, 2006, p. 547). O resultado de tal processo foi o progressivo esquecimento da produção ficcional de Cornélio Pena, como ocorreu com outros escritores que debutaram na matriz introspectiva do romance de 30.

No espaço acadêmico, os estudos pioneiros, mas isolados, de Luiz Costa Lima e de Teresa Velho revalorizaram a obra do autor na década de 70. Esses trabalhos seriam retomados, revistos e desenvolvidos mais vigorosamente apenas a partir dos anos 2000, quando a obra de Pena começou a ser analisada à luz de outras perspectivas.

2. As fronteiras do Mal na obra de Cornélio Pena

Entre as possibilidades de leitura do livro cornelianiano, uma perspectiva que privilegie as marcas do Gótico literário revela-se de grande proficuidade. A aproximação do romance à tal tradição tem sido destacada desde os primeiros comentários sobre a obra do autor. Era comum que o nome de Pena fosse associado aos de escritores identificados com a literatura gótica, como ressalta Xavier Placer no *Diário de Notícias*, em 1965: “Já se observou que pertence à família universal dos escritores tipo Poe. [...] É ele o nosso Hawthorne”. Em matéria do *Jornal do Brasil* no ano de 1973, Antônio Carlos Villaça inseria Pena no grupo de ficcionistas que seriam, segundo ele, “um pouco herdeiros de Emily Brontë”. Já Fausto Cunha, em matéria para *O Estado de São Paulo*, em 1987, ao analisar a produção ficcional do autor estadunidense H. P. Lovecraft, atenta para a presença do Gótico – “um gótico de imitação, é claro” (p. 6) –, citando o parágrafo inicial de “A Cor que Caiu do Céu” em tradução para o português, ao que acrescenta: “Nada poderia ser mais claro para o leitor brasileiro. Há mesmo, nesse estilo, alguma coisa de familiar: o romance de Cornélio Pena”. Na pesquisa acadêmica, traços do Gótico são identificados por Costa

Lima (1976, p. 56) na afirmação de que “deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez”.

Fronteira apresenta, de fato, inúmeros elementos comuns à literatura gótica, a começar pela própria estrutura narrativa lacunar e labiríntica, motivo de estranhamento por parte de alguns críticos. Tome-se como exemplo o comentário de Mário de Andrade (apud PENA, 1958, p. 171 e 174), que, em artigo sobre os dois primeiros romances de Pena – aos quais dá o epíteto “romances de um antiquário” – censura o emprego de “certos efeitos” no texto cornelianiano, o exagero do “tenebroso, do mistério, do mal-estar” e dos “truques de mistério”. Em relação a *Fronteira*, o ensaísta critica especialmente os súbitos e inexplicáveis aparecimento e desaparecimento da personagem da viajante, que “não aumentava nada ao drama intrínseco do livro”³ (p. 174).

Há também, para citar apenas alguns dos componentes caros ao Gótico, a presença de um patente *locus horribilis*, manifestado desde o espaço geográfico – com as “montanhas negras” (PENA, 1953, p. 2) que, “hostis e espectrais” (p. 14), envolvem a decadente cidade mineira – até a descrição dos antigos móveis e acessórios do casarão onde habitam o narrador, Maria Santa e Emiliania. Além disso, ocorre a exploração de um passado fantasmagórico, que retorna manifestando-se em frequentes alusões a transgressões e a crimes, e uma constante percepção do Mal, tanto nos espaços narrativos quanto nos personagens (cf. FRANÇA, 2018).

Em “A aversão ao mistério”, artigo para o *Correio da Manhã* (RJ), Cornélio Pena queixava-se de que o indivíduo moderno “passa ao lado do problema do mal, sem voluntariamente se preocupar com a sua verdadeira significação”. Em suas obras, o Mal certamente ocupava um lugar de destaque, disseminado nas relações sociais e particulares. Como afirma Flávia Vieira Santos (2008, p. 214): “o *mal* em Cornélio não se caracteriza por uma substancialização efetiva, mas antes diria respeito a uma atmosfera corrompida”. Em *Fronteira*, ele se torna patente nas descrições das construções arquitetônicas, resultantes de relações

3 Às críticas de Andrade, Pena rebate em missiva ao literato, datada em 24 de setembro de 1939 (apud SÁ, 2013, p. 227): “Não tenho, pois, autoridade nem confiança em mim suficientes para mandar nos meus personagens, em nome da ciência, e de prescindir da colaboração dos leitores. [...] [Se] suprimisse todas as coisas incompreensíveis do livro, teria que suprimir o próprio livro, ou talvez a mim mesmo”.

violentas entre senhores e escravos, como a casa dos bexiguentos, apresentada no capítulo XLVII, sobre a qual corriam histórias de que “[o]s escravos, que a edificaram, trabalhavam dia e noite, espancados pelos longos chicotes de pontas de ferro dos feitores” (PENA, 1953, p. 93). O Mal também está presente na cidade explorada, degradada e abandonada pelas mineradoras, e até mesmo na anterior ação criminoso dos bandeirantes, “escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos” (p. 97), a qual se entrevia pelo “monstruoso panorama” (p. 98) de montanhas e vales da região.

O foco do presente trabalho é examinar a disseminação do Mal nas relações cultivadas pelos personagens do romance em um ambiente que deveria ser **familiar**. Ainda segundo Santos (2008, p. 214), em *Fronteira* “[o] *mal* está na manipulação dos segredos, dos ardis, nas contendas” particulares aos indivíduos que moram e que passam pelo casarão de Maria e pela cidade que os cerca, “confinando-os todos, em uma mesma atmosfera degradada” (p. 215). Apesar de não haver uma comprovação dos laços que unem os personagens principais – um dos poucos detalhes esclarecedores se encontra no capítulo XXXIII, no qual o narrador comenta que Emiliana não é *sua* tia, mas somente de Maria –, o convívio entre eles emula uma relação familiar. O que realmente se verifica, contudo, é uma espécie de **simbiose maléfica**: cada um guarda segredos, possui suspeitas, pressente intenções hostis e mesmo criminosas acerca do outro, e tal interação intensifica-se à medida que outras pessoas adentram a casa – como a viajante, o juiz, o padre Olímpio e o padre João –, o que será analisado mais adiante.

3. *Malus et nequam homo*: o indivíduo mau e criminoso

Antes de passarmos à análise das relações maléficas que se estabelecem entre os personagens, é necessário que se esclareça a noção de Mal aqui utilizada, visto que a compreensão de sua natureza varia de acordo com as sociedades, os tempos históricos e as esferas do pensamento humano. É possível distinguir três tipos gerais de compreensão sobre o Mal: o *mal teológico*, de origem sobrenatural, personificado na figura do demônio e de outros seres inerentemente maléficos; o *mal natural*, que não sofre interferência de uma

força inteligente ou é resultado de negligência, mas é uma consequência de acidentes e desastres da natureza; e o *mal moral*, cometido por seres munidos de inteligência e imputabilidade (cf. FRANÇA; SANTOS, 2018). A terceira concepção é a que nos interessa, e, para o desenvolvimento de nossas análises, valemo-nos de teorias contemporâneas que buscam conceituar a ideia de Mal a partir de perspectivas mais secularizadas, como é o caso da pesquisa de Todd Calder (2003). O filósofo procura identificar um conjunto de **atos maus** e **caracteres maléficos** na formação de **agentes morais maus**. Um ponto relevante em suas reflexões – e que se revela útil em nossas considerações sobre *Fronteira* – consiste na postulação de que “uma pessoa pode ter um caráter mau, ainda que seja muito covarde ou incompetente para cometer um ato mau” (2003, p. 367)⁴. Isso significa dizer que um caráter mau pode não resultar em atos maus por falta de iniciativa ou eficiência do indivíduo. Parâmetros diversos – tais como a intencionalidade do indivíduo, o prazer por ele auferido em cometer ou testemunhar atos malignos ou cruéis, e a debilidade de sua motivação – são analisados por esse tipo de modelo teórico.

A discussão de fenômenos que evidenciam a existência do Mal é uma constante na história do catolicismo. A obra de Cornélio Pena, reconhecida pela historiografia como exemplar da vertente do romance católico, é carregada de questões de cunho religioso – como as ideias de pecado, sacrilégio, profanação, etc. –, transferindo para a ficção as ansiedades e as incertezas levantadas pela crise da igreja católica do final do Oitocentos e das primeiras décadas do Novecentos⁵. É comum encontrarmos na trama corneliana os problemas próprios à religião e os de ordem moral profundamente conectados. Nas palavras de Luís Bueno (2006, p. 200): “[p]ara os católicos, a crise é espiritual e, por consequência, moral”.

Em *Fronteira*, a noção de maldade pode ser reconhecida menos como influência de elementos sobrenaturais do que como uma característica dos próprios indivíduos, sendo estes suscetíveis a falhas de caráter e vulneráveis a

4 No original: “[...] a person can have an evil character even if he is too cowardly or incompetent to succeed at committing an evil act.”

5 Sobre a questão da crise católica abordada na ficção do final do XIX e do início do XX, ver “O crime como redenção: uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30”, de Haquira Osakabe (2004).

tentações carnis. Em grande parte, os conflitos íntimos provêm de uma percepção exagerada da religião por sujeitos movidos por desejos ou interesses materialistas ou sensuais. A ideia de crime, no romance, relaciona-se diretamente à de sexo, e mesmo à de desejo sexual, algo já percebido por Costa Lima (1976, p. 64) e Bueno (2001, p. 62). Um dos trechos da obra que explicitam esse ponto é o momento em que Maria indica a porta de um aposento que conteria toda a “verdade” sobre seu passado, e o narrador enxerga “restos de crime” (PENA, 1953, p. 8) nos antigos objetos e móveis:

Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de **gozo** e de **brutalidade**. Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos **um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução**, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de cruza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga. (PENA, 1956, p. 58-59, grifos nossos).

Fica claro que a voz narrativa, fortemente insuflada por ideias religiosas repressoras, encara o sexo como uma ação hedionda. Pecado e crime, maldade e lascívia, sexualidade e perdição, corpo e miséria revelam-se em uma espécie de amálgama. Note-se no trecho que a palavra “crime” – uma manifestação do mal, ao menos do ponto de vista jurídico –, associa-se ao ato sexual, mesmo quando se alude à sua função reprodutora – a mais depurada, de acordo com a moral cristã (cf. BUENO, 2001). O sexo, portanto, torna-se um tabu, ao mesmo tempo em que a própria “interdição [é] que leva à distorção moral, ao pecado propriamente dito” (BUENO, 2001, p. 63-64).

Ainda na questão da sexualidade criminosa, é de suma importância o papel do obscuro personagem de padre João, missionário em visita à cidade. Em nossas pesquisas sobre *Fronteira*, recorremos a uma versão datilografada e anotada, provavelmente do início dos anos 30⁶. Nesse manuscrito, algumas

6 A versão original encontra-se no acervo de Cornélio Pena, na Fundação Casa de Rui Barbosa, a cujos funcionários do arquivo e da biblioteca agradecemos a disponibilidade e a atenção. Pretendemos desenvolver as questões que envolvem o manuscrito de *Fronteira* em um trabalho futuro.

passagens aparecem mais desenvolvidas do que na edição publicada; entre elas, a cena em que o narrador estabelece o primeiro contato com o padre:

Eu trazia-o como uma presa, [...] e sentia o desejo irresistível de prender aquele corpo vulgar perto de mim, e ouvir a sua confissão terrivelmente banal, e sofrer o seu humilde sofrimento, integrando-me nele, para fugir ao diálogo que em mim se travara, sem solução.

Ao entrarmos, fechei a porta, mantendo estreitamente apertado o braço de meu esquisito visitante, e voltei-me com um movimento brusco...

Algum tempo depois, disse-lhe, ainda tremendo, apoiando-me a um móvel:

– Peço-lhe perdão.

Mas ele, cabisbaixo, com os olhos subitamente inchados pelas lágrimas nada quis dizer, retirando-se humildemente.

Nos dias seguintes, às mesmas [horas], eu via chegar, sempre com um livro novo, sem revolta, sem prantos, sempre com um longo olhar, em que se lia toda a tristeza, toda a resignação, e, ao mesmo tempo, toda a alegria humana.

[...]

Eu era uma criança nova, que tinha um novo brinquedo. (PENA, [s.d.], p. 47 e 50).

Na versão final do livro, o erotismo cruel presente no ato entre o narrador e o padre é atenuado, resultando na intensificação do efeito de mistério que o autor desejava para a obra. Contudo, fica clara uma qualidade maléfica nas intenções da voz narrativa. Percebe-se também um envolvimento homoerótico entre os personagens do livro – pela perspectiva cristã, um pecado grave, e, para o narrador-personagem, um interdito, gerador de inquietações, delitos e sentimento de culpa. No caso de se tratar de um narrador-personagem masculino – como acreditamos que o seja –, uma relação íntima com o padre, além de sacrílega, seria também uma fonte de Mal, pois evidenciaria seus instintos e suas intenções mais perversas e condenáveis. A população local indica saber ou ao menos desconfiar do que se passa entre os dois: “Todos me olhavam de soslaio, e seguiam o seu caminho, com uma esquisita reprovação na boca e no gesto, e mesmo aqueles que me cumprimentavam, erguiam os chapéus com vagar, de um modo certamente insultante.” (PENA, 1953, p. 102). Ainda que se trate de um narrador-personagem feminino, a leitura de um relacionamento homoerótico no romance permanece possível, pois é evi-

dente a tensão sexual entre a voz narrativa e Maria, que culminará na violação do corpo inerte da Santa ao final do romance. O comentário que a viajante dirige ao narrador também assoma como uma proposital e maldosa indicação de uma sexualidade fluida: “– Oh! você, [...] você porque gosta excessivamente de **santos e de santas** de qualquer espécie” (PENA, 1953, p. 120, grifos nossos).

4. Pessoas maléficas, relações malignas

Iniciando as considerações acerca da simbiose maléfica que se observa entre os personagens de *Fronteira*, permanecemos com a imprecisa figura do narrador-personagem, que descreve o ambiente à sua volta por detrás de “um filtro de culpas, remorsos e arrependimento” (FRANÇA, 2018, p. 1100). Ele, em seu diário, demonstra-se atormentado, em uma fuga contínua de transgressões cometidas no passado, mas nunca plenamente esclarecidas na narrativa: “Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, [...] em ideia de morte, de suicídio, ou em pressentimentos vagos e misteriosos” (PENA, 1953, p. 34). Em outra passagem monológica, dirá: “A confusão e o mal estão em mim, mas possuem vida independente e involuntária, longe do meu raciocínio e de minha vontade” (p. 164). Desse modo, o Mal também aparece no romance nesse frequente retorno fantasmagórico de um passado de transgressões.

Embora sinalize ter uma antiga relação com Maria, o narrador não elucida se há de fato algum parentesco entre os dois, nem quais são os acontecimentos trágicos que os aproximam. Desde o reencontro, evidencia-se que o relacionamento ali recuperado é abalado por mentiras e dissimulações. Maria tem uma postura volúvel, ora respondendo animadamente às suas perguntas, ora sendo evasiva e misteriosa. A personagem, apesar de considerada “milagrosa” –por razões pouco esclarecidas no romance –, é envolta por uma aura pernicioso e fatal, como bem se observa quando a recém-chegada Tia Emília declara-a “santa”, e as duas criadas presentes na cena ajoelham-se e a olham “com medo novo” (PENA, 1953, p. 21). A nomeação acentua-lhe tanto o mistério quanto periculosidade. Com frequência, os traços físicos e os movimentos de Maria são descritos a partir de uma perspectiva que a aproxima do animal e do carnal: “seus dedos se encurvaram transfor-

mando suas mãos em garras trêmulas e seu rosto se decompôs assustadoramente” (p. 35), “Maria Santa continuava quieta, com os olhos opacos e lentos, com o olhar espesso, imóvel, como os dos pássaros noturnos” (p. 72), e o odor que exala de seu corpo é “quente, humano, misto de sangue e sândalo” (p. 104).

O momento da visita do juiz é certamente a cena em que a índole criminosa de Maria é explicitada. Na sufocante atmosfera do casarão, o narrador ouve uma desinteressante narrativa do juiz até seu olhar ser atraído pelos retratos da parede próxima, de onde se destaca o de Dona Maria Rosa, avó de Maria. Ela é retratada com “a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, [que] parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador” (p. 29). A voz narrativa reconhece uma similitude mais anímica do que física entre as duas:

Do retrato o meu olhar desceu para Maria Santa, e notei então a semelhança esquisita que havia entre a avó e a neta. Sendo os seus traços tão diferentes, havia, entretanto, entre eles, uma concordância visível, mas inexplicável. Dona Maria Rosa fora uma mulher má, inexorável, de estranho humor. E vi surgir no rosto lívido de Maria Santa, com a boca a sumir numa dobra, a vida que faltava ao quadro. A fixidez das pupilas, que rutilavam na sombra das arcadas superciliares, tornou-se enervante, intolerável, mesmo para mim, que não estava no raio de sua luz mortal. Senti a fascinação irresistível daquele olhar de cólera gelada, que se abatia, como um florete de aço agudíssimo, sobre o rosto do juiz. (PENA, 1953, p. 29-30).

Podemos dizer que há uma espécie de atavismo maldito ligando as duas mulheres: Maria Santa teria herdado da avó uma natureza má e criminosa. A continuação da cena confirma tal impressão, quando o narrador relata o olhar ansioso do juiz para Maria:

Instintivamente voltei-me para ela. O seu rosto tornara-se vermelho, de súbito, e os olhos dela, cada vez mais fundos, brilhavam loucos, metálicos. Ela desviou-os lentamente do Juiz, e os nossos olhares acompanharam a trajetória do seu, até um pesado castiçal de cobre, [...] que se achava por trás da cadeira do Juiz. (PENA, 1953, p. 30).

A impressão de um ímpeto assassino nos olhos de Maria é complementada no capítulo seguinte, quando o narrador diz ter sentido “um calafrio percorrer o [...] corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal” (PENA, 1953, p. 31), e percebido que “o pobre homem também tivera a mesma impressão de perigo” (p. 31). A intensa apreensão que gera a figura do juiz – tanto em Maria Santa quanto no narrador-personagem – tem origem em alguma transgressão ou crime do passado, visto que o personagem exclama, ao deixar a casa: “Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!” (p. 31).

Outra personagem fundamental para a construção da atmosfera de Mal que permeia o romance é Tia Emiliana. Desde sua primeira aparição na trama, a figura da velha senhora é relacionada às ideias de perfídia e fingimento. É ela quem “sanciona”, em um ato de fala performativo, a santidade de Maria. Ao chegar, ela ajoelha-se e beija a mão da sobrinha, anuncia a presença da Virgem Maria no casarão e promete a revelação da verdadeira missão da “Santa”. A carola manterá a sobrinha ainda mais isolada e tomará para si a função de dar consultas aos crentes da região. Não obstante sua ligação com a religião católica, Emiliana assume uma postura anticlerical – ela não possui boa relação com padre Olímpio, a quem chama de “filho do demônio” (PENA, 1953, p. 48), e investe em superstição e fanatismo para criar uma aura mística em torno de Maria Santa. Também não demonstra, em relação à sobrinha, sentimentos de afeição familiar, e chega mesmo a chantageá-la, afirmando que se mataria caso Maria continuasse a discutir as dúvidas que possuía em relação a si própria e a insistir em seu desejo de autoconhecimento.

A relação do narrador com Emiliana tampouco é afável. Em conversa com Maria Santa, ele declara: “sei perfeitamente que tia Emiliana me detesta, e não quer que eu saiba de nada que se passa nesta casa” (PENA, 1953, p. 49). As interações são baseadas em segredos e suspeitas, e a tensão entre os três habitantes do casarão atinge o seu ápice no capítulo XXXVII, com a aproximação da Semana Santa. Maria, de quem se espera a manifestação de algum milagre, está cada vez mais debilitada em razão de seu jejum. O narrador e Emiliana trocam acusações, mas sem jamais revelarem abertamente suas conjecturas. Se, em relação à Maria, a carola assume um tom condescendente enquanto impõe restri-

ções e condicionamentos, seus sentimentos pelo narrador-personagem são abertamente hostis, pois o considera uma ameaça à sua “missão” com a sobrinha.

A chegada da viajante intensifica o clima maligno da casa: Maria Santa torna-se mais soturna, e move-se pelos cômodos “como um fantasma de tédio, realçado pela legenda crescente de sua sobre-humana abstinência” (PENA, 1953, p. 75); o misticismo fanático de Emiliana aprofunda-se, e ela dá à viajante o mesmo tratamento antipático e opositivo que confere ao narrador, considerando-a também um risco em potencial à sua tarefa. Na verdade, qualquer um que adentre o casarão permanece sob a sua vigilância, sofrendo os ataques ora sorrateiros, ora manifestos de Emiliana. É procurando fugir desse sufocante “círculo mágico” (p. 80) que o narrador se refugia na igreja, onde encontrará pela primeira vez o padre João. A partir de então, os dois iniciam a relação transgressora anteriormente referida.

Por fim, é necessário citar a “semana sobrenatural” (PENA, 1953, p. 110), quando enfim começa se manifestar o “milagre” de Maria. O martírio de seu jejum voluntário durante a Quaresma faz com que ela atinja o cume da prostração, entrando em um místico estado de êxtase. Nesse momento, ela cai em completa astenia, e Emiliana abre as portas do sobrado para que os visitantes testemunhem o fenômeno anunciado como “boa nova” (p. 127) – o milagre que se aproximava. Exposta em seu leito, Maria Santa não reage às espetadas infligidas em seus braços por uma romaria de fiéis.

A multidão de fanáticos que vai até o casarão para espetar alfinetes no corpo inerte, porém ainda vivo, de uma mulher é uma imagem poderosa de uma crueldade coletiva. Emiliana, denominada por Costa Lima como o “anjo da morte” (1976, p. 68), é quem orquestra toda a cena sem se esquecer de posicionar estrategicamente as salvas de prata que receberiam as doações dos fiéis mais abastados. É também ela quem oferta o corpo de Maria Santa para o narrador:

– Você velará Maria esta noite [...] porque me sinto extraordinariamente cansada.

“Estou exausta e com a cabeça perdida, pois há tantas noites não durmo, não descanso um só momento. Assim, você ficará só aqui, durante toda a noite, com o corpo da nossa Santa.”
[...]

Finalmente, prosseguiu com a sua voz sussurrante, doce e quente:

– Ninguém virá perturbar o sossego sagrado deste quarto, nem você permitirá que o façam. (PENA, 1953, p. 144-145).

A voz narrativa entende haver, nas palavras de Emiliana, “uma secreta intenção” e, após a saída do último visitante, percebe que as alças que prendiam a túnica da Santa se encontravam desatadas, revelando o corpo da mulher. É então que se dá o “festim funerário” (PENA, 1953, p. 148), em que o narrador viola, sem sentir “cometer um crime moral” (p. 151), o corpo de Maria Santa. Em êxtase, ele é posteriormente levado pela carola para o seu próprio quarto, onde permanece em um estado fronteiro entre sonho e realidade.

Ao final do romance, Maria morre sem chegar a realizar nenhum milagre, e, no epílogo, o leitor é informado que Emiliana fugiu da cidade acompanhada pela viajante. O narrador enfim cruza a fronteira da razão, caindo em um estado de insanidade. Seja pela morte, ou pela loucura, o Mal acaba por triunfar.

5. Considerações finais

Como um modo discursivo de representação do Mal que enfatiza ações e caracteres negativos, o Gótico literário está ligado a uma visão de mundo moderna e pessimista (cf. FRANÇA, 2018). Cornélio Pena assume uma perspectiva muito parecida com a da tradição gótica, como deixa patente uma de suas declarações para o *Jornal de Letras* (RJ) em 1950: “o mundo apodreceu, envenenou-se de civilização”. Por isso, investia na criação de paisagens e criaturas pictóricas e literárias que transmitiam a sensação de “inquietação, qualquer coisa de amargo e torturante” que possuía dentro de si. *Fronteira*, como seu romance de estreia, reúne, de forma concisa e subjetiva, ansiedades e temores de ordem existencial, surgidos em uma época que acabava de viver a Primeira e se encaminhava para a ainda mais terrível Segunda Guerra Mundial. Gradativamente, a sociedade testemunhava novas formas e fontes de Mal, não mais providas de seres e causas sobrenaturais, mas localizadas no homem comum, situadas na intimidade dos grupos familiares e dos am-

bientes privados. A partir da perspectiva de uma voz narrativa atormentada e pessimista, a visão da relação entre os personagens da obra aponta para a tenacidade de uma índole perniciosa nos indivíduos, em um processo que se move do particular para o coletivo. *Frenteira* é um romance sobre atos maus de indivíduos maus em um espaço maligno.

REFERÊNCIAS

BARROS, Fernando Monteiro. A alegoria e o fantasma no Gótico Brasileiro: Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. *In: Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*, 2016. p. 2472-2482.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. O sexo em dois romancistas católicos de 30. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, n. 54, p. 59-66, ago./dez. 2001.

_____. Apresentação. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 16, p. 243, 2015.

CALDER, Todd. The Apparent Banality of Evil. *Journal of Social Philosophy*, vol. 34, n. 3. Blackwell Publishing, p. 364-376, 2003.

CUNHA, Fausto. H. P. Lovecraft, Mestre do Horror. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 14 mar. 1987.

FRANÇA, Júlio. “A melancolia dos invernos nos ardores do verão’: a literatura brasileira e a tradição gótica”. *In: PINHO, Davi et al. (org.). Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2017. p. 467-481.

_____. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Pena. *In: Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018, p. 1097-1103.

_____; SANTOS, Ana Paula. As Artes e os Atributos do Mal. *In: _____.* *As Artes do Mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

FRONTEIRA. *Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 24 nov. 1935.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Pena*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976.

OSAKABE, Haquira. O crime como redenção: uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (orgs.) *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

PENA, Cornélio. *Fronteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.

_____. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

_____. “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 16, p. 247-248, 2015.

_____. A aversão ao mistério. *Jornal O Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 maio 1956.

_____. Versão datilografada de *Fronteira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, acervo Cornélio Pena CPn Pi 11. Data não especificada.

_____. “Detesto a Poesia”. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, n. 16, out. 1950. p. 1.

PLACER, Xavier. Um Marco no Romance Brasileiro. *Suplemento Literário do Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 10 e 11 out. 1965.

SÁ, Marina Damasceno de. *O empalhador de passarinho*: edição de texto fiel e anotado. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

SAMPAIO, Newton. Cornélio Pena. *Jornal A Nação*, Rio de Janeiro, p. 2, 22 mar. 1936.

SANTOS, Flávia Vieira. A Matriz Obscura do Modernismo Brasileiro: Cornélio Pena e a Estética do Mal. *Verbo de Minas*, Minas Gerais, v. 7. n. 14, p. 211-223, 2008.

SANTOS, Josalba Fabiana. O Castelo (quase) vazio: algo de Gótico em *Fronteira*, de Cornélio Pena. *Revista Ilha do Desterro*. n. 62. Florianópolis: UFSC, p. 319-340, jan./jun. 2012.

TABAYA, Arnaldo. *Fronteiras*. *Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 2, 1935.

VELHO, Teresa de Jesus Pacheco Rodrigues. *A morte: uma invariante na obra de Cornélio Pena*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1973.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Permanência de Cornélio Pena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1973. caderno B, p. 2.

ANGÚSTIA (1936), DE GRACILIANO RAMOS, E O SUSPENSE PSICOLÓGICO NO BRASIL

Pedro Sasse

1. Introdução

Qualquer cidadão de uma cidade de médio ou grande porte no Brasil pode confirmar o papel central que o crime exerce nos medos do homem urbano moderno. Ainda que a transgressão de leis seja um tema presente na literatura desde a Antiguidade, é apenas com a ascensão das metrópoles no século XVIII – e, sobretudo, a partir do século XIX – que o crime ganhará contornos mais nítidos, conformando-se em um gênero literário à parte.

Enquanto o horror sobrenatural sublima em criaturas e eventos insólitos as angústias próprias de seu contexto de produção, cabe às narrativas criminais trazer para o discurso literário uma reflexão e representação de alguns medos mais ancorada na realidade: aqueles que envolvem a ação violenta do homem, como assassinatos, sequestros, violações etc.

Tratados, em suas origens, como manifestações da vontade divina, máculas espirituais ou possessões demoníacas, os crimes começam a ganhar um tratamento mais sintonizado ao discurso científico conforme o próprio gênero vai se delineando no cenário literário (cf. CAWELTI, 1975). Nesse movimento, ganham força duas abordagens motivadoras do crime: uma de cunho sociológico, que buscará na representação do contexto social do criminoso as causas do comportamento desviante, e outra de cunho psicológico, que buscará na psique desse transgressor explicações possíveis para o crime.

Ainda que as duas vertentes caminhem lado a lado na trajetória da narrativa criminal, alguns contextos históricos fazem com que uma ou outra

se destaque mais, como vemos, por exemplo, na popularidade imbatível da figura do psicopata no imaginário estadunidense contemporâneo. No Brasil, por outro lado, o crime foi – e ainda é – majoritariamente associado a fatores sociológicos, como raça, meio e classe social (cf. SASSE, 2019, p. 413), fazendo com que psicopatas e *serial killers* tivessem uma presença muito tímida no *corpus* nacional das narrativas criminais – e, quando surgissem, estivessem mais ligados a fatores sociológicos que psicológicos, como se pode ver no artigo de Luciano Cabral neste livro.

Pensando justamente nessa escassez de uma abordagem psicológica do assassino na literatura brasileira, desejo, neste trabalho, explorar um dos poucos exemplares do romance de **suspense psicológico**¹ no Brasil, a obra *Angústia*, de Graciliano Ramos², publicada em 1936. Ponto fora da curva na produção de um autor voltado às causas sociais, de escrita tão seca quanto os espaços que representa em algumas de suas obras, *Angústia* é um romance psicológico que se alinha à estética do romance intimista moderno – labiríntico, obscuro e claustrofóbico –, mas que não deixa de olhar para questões sociais, como se espera de Graciliano.

A classificação de romance psicológico e a associação à corrente intimista não é nenhuma novidade na crítica da obra, mas aproximá-la ao gênero criminal é uma atitude mais ousada. Ainda que tal diálogo já tenha sido iniciado por Daniel Faria (2017) em “Criminosos na literatura brasileira”, *Angústia* sofre do mesmo obstáculo de *Crime e castigo* (1866), de Fiódor

1 O termo é utilizado aqui para descrever uma vertente das narrativas criminais identificada geralmente na crítica anglófona como *psychotriller*, como veremos com maior detalhamento mais adiante.

2 Graciliano Ramos (Quebrangulo, 27 de outubro de 1892; Rio de Janeiro, 20 de março de 1953), primeiro de dezesseis irmãos, cresceu entre algumas cidades do nordeste, por onde ficaria – salvo uma breve e frustrada tentativa de mudança para o Rio de Janeiro – até 1936, quando retornará à então capital como preso político. Até esse momento, havia publicado *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), além de diversas colaborações com jornais do Rio e de Alagoas. Ainda na prisão, sai *Angústia* (1936), romance visto por Antônio Cândido como um ponto fora da curva na obra do autor, bem distante em forma e conteúdo do que víamos em *São Bernardo* e do que veríamos em *Vidas secas* (1938). Desse período de prisão sairá, ainda, *Memórias do cárcere* (1953), publicado postumamente. Após sua libertação, permanece no Rio de Janeiro, onde publica suas memórias em *Infância* (1945) e o livro de contos *Insônia* (1947), além de algumas obras infanto-juvenis e traduções, com destaque para *A peste* (1950), de Albert Camus. Graciliano morre em 1953, aos 61 anos, de câncer no pulmão.

Dostoiévski³: ambas são demasiado literárias para serem aceitas num gênero historicamente associado a uma literatura dita menor⁴.

Une-se ao problema estético uma peculiaridade do próprio suspense psicológico: o crime em si, muitas vezes, ocupa um espaço ínfimo no total da obra. Tal fato se dá pela conjunção do efeito de suspense – que retarda o evento central e esperado da narrativa até o seu clímax – com o foco do romance psicológico: a construção psíquica do personagem nos mínimos detalhes de sua memória, impressões, sonhos etc. Temos, assim, não uma obra sobre um assassinato, mas sobre o funcionamento de uma mente perturbada que acabará cometendo um homicídio.

Tendo em vista essa raridade do suspense psicológico no Brasil e a pouca atenção crítica à temática criminal em *Angústia*, pretendo, aqui, (i) traçar uma breve descrição de algumas fórmulas⁵ próprias do suspense psicológico, assim como melhor descrever a posição dessa vertente na trajetória da narrativa criminal; e (ii) analisar como essas fórmulas são exploradas na obra, a fim de mostrar como Graciliano Ramos se alinha à produção dos pioneiros anglófonos da vertente como James M. Cain, Margaret Millar, Patricia Highsmith e Jim Thompson.

2. Suspense psicológico

Utilizamos o conceito de suspense psicológico como uma tradução de *psychological thriller* ou *psychothriller*, geralmente utilizado para denomi-

3 Vale observar de passagem que, por mais que Graciliano tenha resistido em assumir as semelhanças, sua obra foi diversas vezes comparada à do escritor russo.

4 Ainda que entrar nos detalhes dessa discussão nos levaria muito longe do foco desse artigo, uma consulta a textos basilares da crítica anglófona da narrativa criminal, sobretudo os mais antigos, mostraria a recorrência dessa postura de afastamento da dita alta literatura do gênero, postura que ainda perdura, por exemplo, nas observações de Todorov (2006, p. 94) em sua “Tipologia do romance policial”.

5 Uso o termo acompanhando a abordagem de Cawelti (1976) em *Adventure, Mystery, and Romance*, em que *formula* é utilizado para descrever certas convenções e estruturas narrativas recorrentes que marcam um conjunto de obras, geralmente um gênero ou vertente.

nar o tipo de obra em que enquadramos *Angústia*. Enquanto alguns autores (KNIGHT, 2004; SIMPSON, 2010) optam por trabalhar o *psychotriller* como uma vertente separada da narrativa criminal, outros (SCAGGS, 2005; HORSLEY, 2005) o tomam como a especificação de uma vertente mais ampla: as narrativas centradas em criminosos. A maioria, no entanto, identifica a existência de um conjunto de narrativas criminais em que o foco é menos o crime do que os processos psicológicos envolvidos nele, sejam os pensamentos que levaram a sua execução, seja a condição da consciência após o ato.

O termo *thriller*, traduzido aqui como suspense, é problemático, sendo utilizado na crítica especializada para fins muito diversos entre si. Ele designa: as narrativas criminais centradas em criminosos; as narrativas criminais em que a ação física ganha relevo em detrimento da construção de um mistério; e as histórias que exploraram o efeito estético advindo do proposital adiamento de uma ação prevista pela configuração do enredo. Stephen Knight, um dos primeiros críticos contemporâneos a trabalhar com o conceito de *psychotriller*, ao cunhá-lo, já tinha em mente a imprecisão de *thriller*, acreditando, no entanto, que, especificamente para este caso, seu uso funcionaria bem:

O nome “thriller” é, às vezes, utilizado para toda a ficção de crime, mas, em alguns casos, apenas para os mistérios não-detectivescos e, em outros casos, para os excitementos do modelo do investigador privado. Em adição a essa incerteza, “thriller” é emotivamente simples demais para um emprego útil, exceto no caso do *psychotriller*, em que a ênfase psicológica justifica o senso de inquietante excitemento no termo⁶ (KNIGHT, 2004, p. xii).

Tendo as mesmas ressalvas já apresentadas por Knight, tentamos manter a fidelidade ao termo anglófono na versão em português. Perdemos, nessa tradução, um possível jogo de palavras no uso do termo *psycho*, que, no original, ao mesmo tempo serve como prefixo para indicar o foco na mente dos

⁶ Todas as traduções que incluem original em rodapé são feitas por nós. No original: “The name ‘thriller’ is sometimes used for all crime fiction, but sometimes just for the detective-free mystery adventure and at other times for the excitements of the private-eye pattern. In addition to this uncertainty, ‘thriller’ is too simply emotive for useful employment except in the special case of the psychotriller, where the psychological emphasis justifies the sense of disturbing excitement in the term”

personagens e como abreviação de “psicopata” – e referência à obra homônima de Robert Bloch, um dos grandes romances da vertente –, indicando o caráter ou situação anormal das psiques retratadas nessas obras.

A maior parte dos críticos que abordam o *psychothriller* oferece, no entanto, pouca descrição e caracterização para essa vertente, dando preferência pelo estudo de casos de autores cujos critérios de inserção na categoria são dados, muitas vezes, como autoevidentes. Vem de Philip Simpson a definição mais clara para o conceito, e ela que será utilizada como base para este estudo:

O suspense psicológico é um subgênero do versátil gênero do suspense no qual o crime é representado como uma manifestação externalizada dos processos internos de uma psique individual patológica. Esse exame da psique é explorado em uma incansável progressão de uma narrativa arquitetada para gerar suspense. Ainda que a ação física esteja geralmente presente, o foco narrativo é na mente criminal; assim, o suspense psicológico é mais um estudo de personagem que uma narrativa centrada em enredo⁷ (SIMPSON, 2010, p. 187).

Esse trecho final reforça a ideia antes apresentada da dificuldade de identificar uma narrativa criminal em que a presença do crime em si é mínima. Nesse tipo de narrativa, como reforça Simpson, o foco é o estudo do funcionamento de uma mente criminoso em todos os seus detalhes, mais do que necessariamente na representação dos atos do criminoso. Simpson prossegue:

O personagem precisa confrontar uma mistura de perigo psicológico e físico, em que o perigo físico geralmente é uma manifestação externa ou o resultado de um desequilíbrio psicológico. O protagonista de um suspense psicológico geralmente está envolvido em um conflito com as violentas e destrutivas pulsões de sua própria mente [...]. Tendo em vista que o conflito de caráter é, em suas raízes, psicológico, o suspense psicológico frequentemente borra as linhas entre bem e mal, virtude e vício⁸ (p. 187).

7 No original: The “psycho thriller” is a subgenre of the versatile thriller genre in which crime is represented as an outward manifestation of the internal workings of the pathological individual psyche. This examination of the psyche is harnessed to the relentless forward momentum of a narrative designed to generate suspense. Though physical action is usually present, the narrative focus is on the criminal mind; thus, the psycho thriller is more character study than it is a plot-driven narrative.

8 No original: Its characters must confront a blend of psychological and physical danger,

Essa linha geralmente é borrada pela escolha do foco narrativo que privilegia uma visão interna da psique do criminoso, filtrando a visão do mundo apresentado pelas lentes distorcidas – ou, às vezes, mais nítidas que as comuns, justamente pela loucura – de uma mente doentia. Essa sobreposição de fronteiras entre vício e virtude se dá, geralmente, ou pela **representação dos traumas, opressões e angústias do passado** do personagem – alinhando a empatia do leitor com o criminoso e, assim, justificando seus atos –, ou por um **discurso retórico** do criminoso, geralmente muito eloquente, justificando, através de suas teorias e opiniões sobre a sociedade, os atos que cometeu ou cometerá.

É curioso notar que tanto Simpson quanto Scaggs associarão diretamente a ambientação do suspense psicológico ao estilo *noir*⁹. O termo, tão flexível e diversamente empregado quanto *thriller*, serve, nesses casos, menos para descrever as especificidades estilísticas de um gênero cinematográfico altamente estetizado do que para apontar para uma construção peculiar do espaço narrativo, caracterizada por Simpson (2010, p. 189) – a partir do trabalho de Horsley (2009), sobretudo – pelo seu “prevalente clima de pessimismo, falência social e pessoal, paranoia urbana, desconexão entre o indivíduo e a sociedade, e cinismo”¹⁰.

Narrativas criminais que davam relevo à mente dos criminosos já existiam antes do começo da década de 30, quando se observam os primeiros sinais do suspense psicológico. Vale, então, ressaltar que, para além de um foco na mentalidade do criminoso, há, nessa vertente, uma relação direta com o fortalecimento das teorias psicológicas de abordagem do crime. O termo “psicopata”, utilizado no sentido moderno, começa a aparecer em língua in-

with the physical danger usually an external manifestation or result of a psychological imbalance. The lead character in a psycho thriller is often engaged in a death struggle with the destructive, violent impulses of his or her own mind [...]. Because the conflict between characters is at its root psychological, the psycho thriller often blurs the line between good and evil, virtue and vice.

9 Ainda que não acreditemos que o uso de *noir* seja o mais adequado para descrever a caracterização desse espaço, a crítica anglófona da narrativa criminal utilizava-o com muita frequência. Assim, optamos aqui por acompanhar as caracterizações feitas pelos autores, uma vez que esboçar uma proposta diferente divergiria do nosso foco de análise.

10 No original: “rather, noir is stamped by its prevailing mood of pessimism, personal and societal failure, urban paranoia, the individual’s disconnection from society, and cynicism”.

glesa nos jornais apenas no final do século XIX, – e ganhará espaço dentro dos departamentos criminológicos apenas ao longo do século XX. Na mesma época, a obra de Woolf, Faulkner, Joyce e Proust consolidam essa relação entre psicologia e literatura nos romances modernos, e os escritores da narrativa criminal também acompanham tal *Zeitgeist*, ainda que mais comedidos no experimentalismo formal envolvido no processo de representação da psique de seus personagens.

Focaremos, então, aqui, nesses dois aspectos centrais do suspense psicológico: a construção da psique patológica do criminoso, ressaltando o papel da memória, do sonho e da alucinação na constituição verossímil dessa personagem; e a construção do espaço narrativo filtrado por essa visão de mundo *noir*¹¹ de pessimismo, isolamento, paranoia e falência.

3. Angústia

Lee Horsley, em *Twentieth-Century Crime Fiction* (2005, p. 127), divide seu capítulo dedicado às narrativas criminais focadas em criminosos em duas ramificações maiores: uma em que o criminoso é facilmente identificado, pois se apresenta como uma encarnação da alteridade monstruosa; e outra em que o criminoso caminha livremente por entre a população ordinária, pois sua banal aparência de bom vizinho mascara uma alteridade psicologicamente monstruosa.

Essas ramificações podem ser associadas, nos EUA, a dois períodos distintos do século XX: na primeira metade, marcada pela Lei Seca, o domínio recai sobre o tipo de criminoso socialmente destacado, o pobre, o imigrante – representados sobretudo pelo gângster; na segunda metade, ainda que se mantenha uma produção voltada para esse tipo de criminoso, começa a se fortalecer o interesse pelos criminosos não detectáveis, aqueles que se escondem por trás da aparência de normalidade: os psicopatas.

¹¹ Vale pensar que essa visão de mundo de *noir* remete, em grande parte, a uma visão de mundo gótica, tal como explorada em outros capítulos deste livro.

No Brasil, contudo, o suspense psicológico, ainda que tenha uma tímida trajetória, nunca chegou a se firmar como uma vertente de produção volumosa, sendo sempre ofuscado pelo mal que se explica pelas origens sociais – pela alteridade facilmente reconhecível dos criminosos das classes sociais mais baixas. Com a ascensão do narcotráfico, torna-se ainda mais difícil apresentar o assassino isolado como uma ameaça digna do interesse geral, diante do terror instigado e veiculado nas grandes mídias sobre o tráfico e os grupos paramilitares que se expandem rapidamente nas metrópoles brasileiras.

Ainda assim, algumas obras conseguem ganhar relevância apontando para um medo focado nas psiques perturbadas de seus criminosos. Podemos levantar como precursores dessa vertente no Brasil autores como Machado de Assis, que expõe em contos como “A causa secreta” e “Um esqueleto” um vislumbre da mente psicopática, e João do Rio, que sobretudo em *Dentro da noite*, apresenta uma ampla gama de personagens com distúrbios psicológicos, em tramas que, muitas vezes, tomam a forma de narrativas criminais.

Em ambos os casos, o formato conto não colabora, todavia, para um aprofundamento da complexidade psíquica esperada em um suspense psicológico. Temos menos um retrato dessa mente psicótica do que vislumbres de suas ações. Outro ponto que afasta esses nomes da vertente propriamente dita é a falta de um instrumental teórico e estilístico para fornecer uma representação verossímil das psicopatologias. Desde Edgar Allan Poe, pelo menos, temos contos que exploram assassinos psicóticos, como, por exemplo, em “O coração delator”. No entanto, é apenas com o avanço dos estudos sobre as psicopatologias – e com certo peso para Freud nesse trajeto – que as narrativas criminais começam a oferecer, de forma mais consistente, um mergulho no subconsciente do criminoso, e não mais unicamente em seus pensamentos superficiais: memórias traumáticas, sonhos, associações e pulsões ganham espaço na narrativa, oferecendo-se como um quebra-cabeças que, quando montado, nos dá acesso aos processos que levaram aos crimes.

Além da proximidade temática que estabelece com o romance intimista moderno, que, nesse momento, é ofuscado pelo regionalismo social de Graciliano, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego etc., o livro se distancia também esteticamente do que esperamos de seu autor, oferecendo, em lugar

da esperada prosa seca e direta, um romance verborrágico, repetitivo e, em certos pontos, exaustivo – elementos que cumprirão, no entanto, uma função estética importante em *Angústia*.

É justamente esse ponto fora da curva que torna *Angústia* “o livro mais complexo de Graciliano Ramos”, e a caracterização de seu narrador protagonista como “igualmente mais complexa” (CÂNDIDO, 1978, p. 107-108). Temos como resultado desse processo estético, unido ao aprofundamento no subjetivo do narrador-personagem, uma obra em que:

[O] mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista (CÂNDIDO, 1978, p. 108).

Como vimos anteriormente, o suspense psicológico é muito mais um estudo de personagem que uma narrativa focada em ações. O enredo da obra não é difícil de ser sumariado: Luís da Silva é um jovem escritor fracassado que sobrevive graças a um emprego medíocre e algumas encomendas menores de escrita. Ele envolve-se com Marina, com quem casa pouco tempo depois, investindo todas as suas economias no evento para satisfazer os desejos da noiva. Julião Tavares, seu chefe, antítese de tudo que Luís acredita representar, acaba conquistando Marina através de seu sucesso financeiro e não demora a tirá-la de Luís. O jovem escritor, cada vez mais afundado nos rancores e ódios à figura de Julião, acaba por enforcá-lo. Logo depois, fica isolado em casa, sendo devorado por sua paranoia e consciência.

O enredo do romance não difere das muitas narrativas criminais típicas do espaço sertanejo, em que predomina o crime dito de honra – por essa lógica, Luís estaria no direito de vingar-se do homem que lhe roubou a esposa. *Angústia*, no entanto, se esquivava dessa abordagem justamente pelo acesso que nos dá à psique do assassino. Unindo as informações disseminadas nessa “evocação do passado” e na “fuga para o devaneio” apontadas por Cândido, somos capazes de deduzir que de forma alguma o homicídio pode ser conside-

rado passional, em defesa da honra, mas sim a culminância de um coquetel de influências que envolve as memórias de sua infância, as pulsões selvagens da vida sertaneja, a inveja de Julião, a sua impotência sexual e certo fascínio que Luís tem por assassinos.

A história tem início *in media res*, logo após o homicídio. O começo do evento é omitido, e o leitor só tem acesso às consequências negativas deixadas pelo evento traumático: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram” (RAMOS, 2005, p. 8). Após esse início misterioso, a narrativa desloca-se para o passado, narrando como Luís terminou naquele estado. Com a posposição do evento central – o assassinato – até as últimas partes do romance, o efeito de suspense intensifica-se ao longo de toda a obra, e a curiosidade do leitor vai sendo naturalmente aguçada.

O intervalo entre o início do romance e a execução do crime serve, então, para construir um estudo de personagem, oferecendo pouco a pouco os elementos que culminarão na consolidação do crime cometido pela psique perturbada. Um dos primeiros esforços é o de apresentar a relação de Luís com seu passado, sobretudo com a família. O personagem está ligado à decadência dos senhores de engenho do nordeste – tema recorrente na literatura da época, que vemos ser desenvolvido, por exemplo, em *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego. Ainda que Luís seja um cidadão urbano, ele teve a infância fortemente marcada pelas impressões do sertão, que lhe instigam uma profunda sensação de deslocamento, de exílio.

Desse passado, vêm até o protagonista lembranças de seu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o ideal de masculinidade de sua infância, senhor respeitado e querido por todos; de sua avó, mulher trabalhadora e dedicada à família, marcando fortemente a idealização feminina que o fará posteriormente odiar as mulheres com quem se relaciona; e dos jagunços corajosos e dos temidos cangaceiros das histórias contadas no sertão. Tais vivências vão se degenerando conforme a última grande geração dos homens do sertão envelhece. O pai de Luís, cujo nome mais curto, Camilo Pereira da Silva, mostra, na perspectiva de Luís, a redução da nobreza familiar, já não era capaz de comandar o engenho. Dessa forma, a avó, Sinhá Germana, enlou-

quece aos poucos, e Trajano é ridicularizado na velhice: “Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna” (RAMOS, 2005, p. 14). O pai morre poucos anos mais tarde e o menino assiste, impotente, enquanto os credores vão rapidamente tomando os bens da família antes mesmo de o cadáver esfriar.

O signo da loucura, que nos avós só surge no final da vida, brota cedo na psique de Luís. Ainda na infância, ele manifesta fortes indícios de esquizofrenia:

De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. [...] Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. [...] A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos (p. 20).

A união entre os problemas psicológicos e os traumas de infância consolida o papel do passado na construção do personagem. Esses elementos continuarão sendo retomados e reforçados ao longo de todo o romance.

Concluído esse período de formação, a obra passa a explorar os elementos mais recentes responsáveis pela consolidação da psicopatia de Luís: as relações com o chefe Julião Tavares, que será, posteriormente, sua vítima; e com Marina, menina por quem se apaixona e com quem casa. A exposição das impressões, fantasias e desejos que Luís apresenta sobre esses personagens será crucial para afastar a história da possibilidade de um crime passionai, de honra, dando elementos substanciais para levar o leitor a perceber que a morte de Julião é apenas a realização de um processo que já ocorre desde o início na mente psicopática do assassino.

Ainda que Julião seja a vítima de Luís no romance, seus desejos homicidas surgem primeiro em relação a Marina, por conta do descompasso entre a idealização que faz das mulheres e a sempre frustrante realidade. Uma das primeiras manifestações dessas pulsões de morte surge ainda na primeira parte, misturadas à memória de um episódio que marcou o jovem Luís. Seu pai tenta ensiná-lo de forma bruta a nadar, quase afogando o menino, o que cria

um trauma que Luís deseja reencenar com Marina, invertendo os papéis de vítima e algoz:

Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.

[...]

Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro... (RAMOS, 2005, p. 18).

Posteriormente, esse desejo de morte passa a se misturar ao desejo sexual, tornando-se mais intenso ao longo da narrativa:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e deixava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. Estava linda (p. 73).

Ainda que parte desse ódio seja motivada pela traição da jovem com Julião Tavares, a obra mostra que bem antes desse evento Luís já demonstrava problemas não só com Marina, mas com mulheres de forma geral. Marca recorrente em certos personagens psicopatas, Luís expressa um forte desejo sexual – “Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas” (p. 42) – e, ao mesmo tempo, uma incapacidade de levar adiante esses atos:

E contava mentalmente o dinheiro suado e mesquinho. Na sala de projeção a neta de d. Aurora abriu um leque enorme em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela. Subitamente o rato deixou de roer-me. O que eu estava era indignado. E calculava (p. 43).

No quartinho sujo a rapariga despiu-se e veio abraçando-me desajeitada. O cabelo tinha um óleo de cheiro enjoativo.

– Esteja quieta.

E afastei-me, sentei-me na cama, sem tirar o chapéu (p. 98).

Quando Marina se desnudou junto de mim, não experimentei prazer muito grande (p. 164-165).

Uma vez que apenas a idealização das mulheres é capaz de realmente lhe trazer satisfação, Luís se torna um *voyeur*. Vizinho de Marina, antes de se casar com ela e depois de se separar, Luís acompanhava com atenção o movimento no banheiro da família da menina, distinguindo pelos barulhos cada um de seus membros e se deliciando com a imaginação dos banhos de Marina:

O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. [...] Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despiu-se às arrancadas, falando alto. Se os botões não safam logo das casas, dava um repelão na roupa e largava uma praga: - “Com os diabos!” Lá se iam os botões, lá se rasgava o pano. Notavam-se todas as minudências do banho comprido. (Bastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada (RAMOS, 2005, p. 164).

Ainda que nem todo psicopata seja de fato um *voyeur*, há certa relação de *voyeurismo* na narrativa típica do suspense psicológico. Uma vez que, como mencionamos, a presença de uma atmosfera *noir* é frequente nesse tipo de romance, sua construção faz-se, geralmente, através da observação do mundo filtrado pela mente perturbada. A visão de mundo deslocada cria o estranhamento que destaca do cotidiano o seu absurdo. Um exemplo dessa postura pode ser visto em um caso de linchamento testemunhado por Luís, que mostra como a própria sociedade parece tão ou mais doente que o protagonista:

Era um cearense esfomeado que tinha aparecido na vila em tempo de seca. Esmolambado, cheio de feridas, trazia escanchada no pescoço uma filhinha de quatro anos. Tinham ido morar na rua das putas e viviam de esmolas. Um dia as vizinhas ouviram gritos na casinha de palha e taipa que eles ocupavam. Juntaram-se curiosos, olharam por um buraco da parede e viram o homem na esteira, nu, abrindo à força as pernas da filha nua, ensanguentada. Arrombaram a porta, passaram o homem na embira, deram-lhe pancada de criar bicho – e ele confessou, debaixo do zinco, meio morto, que tinha estuprado a menina. Processo, condenação no júri. Anos depois os médicos examinaram a pequena: estava inteirinha. O que havia era sujidade e um corrimento. Tratando a doença da filha com remédios brutos da medicina sertaneja, o homem tinha sido preso, espancado, julgado e condenado (p. 81).

Se a realidade experimentada por Luís já se apresenta negativa por si só, suas psicoses aumentam a sensação de paranoia e isolamento. Durante suas crises, sobretudo, essa sensação atinge níveis quase insuportáveis e o personagem começa a perder as noções entre realidade e alucinação. Dois momentos ressaltam muito bem as crises psicóticas de Luís: a última parte do livro, composta de um fluxo de pensamento atravessado por alucinações geradas pelo sentimento de culpa pelo assassinato de Julião (p. 258-285), e uma menor, que representa como é preciso pouco para despertar esse estado no personagem – uma noite de insônia motivada por ouvir seus vizinhos fazendo sexo, uma criança chorando e um cachorro respirando alto na rua:

O choro findava, mas as gotas continuavam a cair e a respiração do homem se arrastava, entrecortada, encatarroada, fungada, interrompida por um pigarro, uma respiração de quem se está estrangulando. Aquilo me irritava tanto que eu apertava as mãos nos ouvidos e mordía as cobertas para não gritar. O resfolegar do cachorro cansado atravessava-me as palmas das mãos rasgava-me os ouvidos, e os pingos de urina, penetrando a palha podre do colchão, caíam-me dentro da cabeça como marteladas. A criança recomeçava a chorar.

[...] Soluços engolidos da criança e a respiração arquejante do homem. Inútil apertar os ouvidos que se pegavam às palmas como ventosas. [...] Sentia vontade de chorar, tinha um bolo na garganta.

O pranto continuava. [...] O resfolegar prosseguia, resfolegar de porco fossando. Quantas horas aquilo duraria ainda? Seu Ivo,

os discos da vitrola, Moisés, as botinas de Lobisomem, tudo inútil. Inúteis as picadas das pulgas. O homem calvo e moreno, com os olhos abotoados, tungava e arquejava, a baba escorrendo no beijo e umedecendo a pele seca de d. Rosália. Estava mesmo assim: os olhos arregalados, as ventas muito abertas, a boca pingando gosma, a cara barbuda arranhando e escovando o couro de d. Rosália. E aquela respiração estertorosa de bicho sufocado!

[...] O que eu desejava era apertar o pescoço do homem calvo e moreno, apertá-lo até que ele enrijasse e esfriasse. Lutaria e estrebucharia a princípio, depois seriam apenas convulsões, estremecimentos. Os meus dedos continuariam crispados, penetrando a carne que se imobilizaria, em silêncio (RAMOS, 2005, p. 128-130).

Em seu fluxo de consciência, há uma cadeia de associações que levam o personagem a relacionar a respiração do casal transando, da criança chorando e do cachorro na rua ao estrangulamento. Ainda que nesse trecho a associação seja direta, facilitando a exposição, o romance é povoado por alusões à respiração, sufocamento e, sobretudo, à arma do crime, a corda usada para enforcar Julião – que aparece em episódios diversos, como no suicídio de um idoso em sua infância, nos arames usados pelo pai de Marina e na recorrente figura da cobra como um símbolo de morte ao longo de toda a obra.

O uso dessas associações livres e desse conjunto de símbolos para apresentar a psique do protagonista é outra característica recorrente no suspense psicológico – assim como no romance psicológico¹² de forma geral, profundamente influenciados pela psicanálise. Em *Angústia*, apesar da grande frequência dos símbolos de estrangulamento, o mais recorrente símbolo da obra é o rato, utilizado como associação para os impulsos de Luís:

Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato, exatamente (p. 8).

12 Para uma discussão mais aprofundada sobre os artifícios utilizados na representação dos processos da mente na literatura, sobretudo na literatura psicológica tal como toma forma no séc. XX com Joyce, Woolf e Faulkner, conferir HUMPHREY (1976).

Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas (p. 42).

Subitamente o rato deixou de roer-me. O que eu estava era indignado. E calculava (p. 43).

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em reses de quebradeira (p. 71).

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro das mulheres (p. 109).

Esse roer do rato levará, por fim, Luís a executar um desejo que vai sendo construído desde os primeiros contatos do personagem com Julião Tavares. A obra mostra a transição de um ódio vago conformando-se em um desejo abstrato de morte, depois em uma fantasia mais clara de estrangulamento, e, enfim, em plano. A execução, é importante ressaltar, se dá de forma subconsciente: Luís vê uma corda trazida por um amigo, coloca sem perceber essa corda no bolso, surpreende-se brincando com ela na mão. Mais tarde, encontra Julião de madrugada por acaso e o segue, implorando mentalmente para que sua vítima fuja e, assim, o impeça de cometer o ato que tanto desejava. Mesmo após o crime, Luís dissocia-se da execução:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se.

Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes (RAMOS, 2005, p. 237-238).

A narrativa, após o assassinato, encaminha-se para o encerramento, com a longa crise de paranoia e alucinação de Luís anteriormente mencionada. Durante esse período, o protagonista perde as fronteiras entre passado, presente e futuro. Ele mistura memórias a acontecimentos que ouve do lado de fora de sua casa com especulações sobre as consequências de seu ato. Ainda que essa crise encerre o romance, é importante retomar que, narrativamente, ela se conecta com o início da história, que começa após esse longo período de angústia, mostrando um Luís ainda debilitado, retomando suas forças para, possivelmente, continuar sua perseguição obsessiva por Marina.

Temos, assim, em *Angústia*, um romance que explora com profundidade o funcionamento da mente de um assassino – não passional – que premedita, ainda que de forma semiconsciente, o crime. Além disso, esse mergulho na psique doentia de Luís convida o leitor a unir, como em um quebra-cabeça, os elementos dispersos que são oferecidos ao longo do romance – memórias, obsessões, comportamento, sonhos, medos – a fim de tentar desvendar as causas que levaram o personagem a cometer tal ato. Por último, através desse olhar outro, alienado da normalidade social, a obra oferece-nos uma visão aguda de certas questões sociais e morais de seu contexto de produção.

4. Considerações finais

Sendo um romance longo, experimental e, como salientou Cândido, uma das obras mais complexas do repertório de Graciliano, a análise aqui proposta serve apenas como introdução a uma abordagem de *Angústia* pelo viés da narrativa criminal. Outros personagens de importância no romance foram deixados de lado: a empregada Vitória, uma senhora que trabalha incansavelmente para Luís e que, posteriormente, terá suas parcas economias roubadas por ele; e Seu Ivo, um sem-teto que frequenta a casa de Luís e será o responsável por fornecer a arma do crime. Além disso, temas secundários abundam na obra, como a admiração de Luís pelos jagunços, os debates sobre política dos

quais Luís eventualmente participa, e mesmo os comentários metaliterários sobre narrativas de sensação e regionalismo.

Como antes mencionamos, a tradição do suspense psicológico no Brasil empalidece perto da proficuidade das narrativas criminais de foco social. No entanto, Graciliano não é o único autor nacional a enveredar-se por essa vertente. Entre alguns nomes que podemos citar estão Lúcio Cardoso, sobretudo em *Inácio e O enfeitado*; Dalton Trevisan, com a construção do predador sexual de *O vampiro de Curitiba*; Rubem Fonseca, como veremos posteriormente aqui no livro, e, sobretudo, Patrícia Melo, que dedica boa parte de sua obra ao tema.

Com o lançamento de *Serial killers: made in Brazil*, de Ilana Casoy, em 2004, os romances de Roger Franchini sobre Suzane von Richthofen e Elize Matsunaga, e, recentemente, o lançamento de dois longa metragens sobre o caso Richthofen com roteiro assinado por Raphael Montes, parece ter havido um crescimento no interesse nacional por esse tipo de criminoso. Talvez por influência da mídia norte-americana, talvez por condições de recepção mais propícias nas grandes metrópoles de hoje, o psicopata possa vir a se consolidar no imaginário brasileiro. Nesse caso, *Angústia* poderá ser compreendido como um importante antecedente desse tipo de personagem em nossa literatura.

REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

CAWELTI, John. The New Mythology of Crime. *Boundary 2*, v. 3, n. 2, p. 324-357, 1975.

_____. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

FARIA, Daniel. Criminosos na literatura brasileira. In: PRIORE, Mary del; MÜLLER, Angélica (org.). *História dos crimes e da violência no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.

_____. *The Noir Thriller*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KNIGHT, Stephen. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 61. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2019.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

SIMPSON, Philip. Noir and Psycho Thriller. In: HORSLEY, Lee; RZEPKA, Charles (ed.). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SOMBRAS PESADAS DE MISTÉRIO: A ESPACIALIDADE GÓTICA EM *O ANFITEATRO* (1946), DE LÚCIO CARDOSO

*Marina Sena*¹

1. Lúcio Cardoso e o Gótico

O início da carreira de Lúcio Cardoso² foi identificado pela historiografia literária brasileira como pertencente ao ciclo denominado de “romance de 30”. O período foi marcado, majoritariamente, pela presença de uma literatura realista que se preocupava com temas sociais e com os rumos políticos do Brasil – como podemos ver em romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Para Ivan Marques (2015, p. 56), o romance de 30 pode ser tomado como uma etapa de amadurecimento e melhoramento das ideias estéticas do modernismo de 1922. Tal assertiva relaciona-se à percepção de que a visão modernista sobre os rumos do Brasil era idealizada e irrealista. De modo semelhante, Luís Bueno afirma:

[A] geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros. (BUENO, 2006, p. 55).

1 Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) – bolsa nota 10.

2 Lúcio Cardoso (1912-1968) foi escritor, tradutor e dramaturgo. Entre suas principais obras encontra-se *Crônica da Casa Assassinada* (1959), o seu último romance. Sua obra conta com cinco outros romances, um deles publicados postumamente, *O viajante* (1973); oito novelas, sendo uma delas incompleta e também publicada postumamente, *Baltazar* (2005); três livros de poesia; uma peça de teatro; e dezenas de contos publicados em revistas e jornais.

Bueno (2006, p. 66) também observa que os escritores da geração de 1930 compartilhavam uma visão de mundo pós-utópica e desencantada com os rumos da modernidade e do progresso, que se consubstanciava em seus romances. Tal observação é verificável no ensaio “A elegia de abril” (1941), de Mário de Andrade, que, além de ter sido um nome central no movimento de 1922, foi um crítico tenaz da geração de 30. No ensaio em questão, o autor de *Macunaima* observa a ocorrência frequente, nos romances da época, de um tipo de personagem que definiu como o “herói fracassado” (ANDRADE, 1974, p. 189), dando, como exemplo, o “triste personagem” (ANDRADE, 1974, p. 190) de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos³.

Não era apenas o herói fracassado, mas a própria temática do fracasso e da decadência que se tornava recorrente em nossos romances (cf. MARQUES, 2015, p. 62). Nas palavras de Otto Maria Carpeaux (1999, p. 884), referindo-se aos romances de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Octávio de Faria: “O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição”. Para Marques (2015), no centro da questão estaria a percepção, por parte não apenas dos ficcionistas brasileiros, mas também de intelectuais – como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda –, de que ainda estávamos presos a um passado rural não completamente superado. Antônio Cândido, no final dos anos 1970, afirma: “Sempre me intrigou o fato de num país novo como o Brasil, e num século como o nosso, a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência – social, familiar, pessoal” (CÂNDIDO, 2001, p. 75).

Mais recentemente, Luís Bueno (2006) declara que o pessimismo é um dos aspectos centrais da literatura do período. Tal visão é corroborada por Marques (2015, p. 68), para quem “o desencanto e a negatividade” são “marcas de boa parte da produção literária subsequente a 1930”, em contraposição ao “otimismo ingênuo dos modernistas de 1922”. De fato, diversos escritores da geração de 30 escreveram obras que possuem uma perspectiva pessimista: Cornélio Pena, em *Fronteira* (1935); Graciliano Ramos, em *Angústia* (1936);

3 Ver capítulo 4, “*Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e o suspense psicológico no Brasil”, de Pedro Sasse.

Octávio de Faria, em *Mundos Mortos* (1937); Érico Veríssimo, em *O resto é silêncio* (1945), e Lúcio Cardoso, em *Mãos Vazias* (1938), apenas para citar alguns exemplos.

Entre os escritores acima mencionados, Lúcio Cardoso destaca-se pela maneira como criou narrativas sombrias. Alfredo Bosi aponta (2017, p. 441, grifos meus): “Desde *Maleita* [...], Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de **atmosferas de pesadelo**”. A utilização de uma expressão como a grifada é um indício da possível influência de uma poética específica na obra do autor: o Gótico. Tal hipótese vem sendo comprovada, nos últimos anos, com trabalhos como “O gótico ‘masculino’ e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso” (2004), de Fernando Monteiro de Barros. Ademais, como aponta França (2017, p. 122), *A crônica da casa assassinada* (1959) seria um dos “mais bem acabados romances góticos brasileiros”, juntamente com *Fronteira* (1935), de Cornélio Pena.

É notável, também, a semelhança de sua escrita com a de William Faulkner, escritor-chave do *Southern Gothic*. Em seus diários, Lúcio afirma ter sido um leitor ativo de Faulkner. Recentemente, a tese *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmicas da opressão* (2020), de Rogério Sáber, realizou tal aproximação entre os dois escritores, descrevendo como o autor brasileiro se valia da poética gótica.

Três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o passado fantasmagórico, que retorna para assombrar o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas, em sua forma humana e de monstruosidade moral; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma visão de mundo negativa, consubstanciada numa linguagem que explora um campo semântico igualmente negativo e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

O objetivo deste capítulo é analisar a caracterização do *locus horribilis* na narrativa *O anfitrião* (1946), de Lúcio Cardoso, a partir da hipótese de que a morte, figurada quase como um elemento sobrenatural, é um componente determinante na construção do espaço narrativo da novela. Os trabalhos de

Fred Botting (1996), Dale Bailey (1999) e Veronika Majlingóva (2011) serviram de fundamento teórico para as noções de espacialidade gótica utilizadas.

2. A percepção da crítica

A novela⁴ *O anfiteatro* foi publicada em 1946, pela Agir Editora, e deu início à editoração das obras completas de Lúcio Cardoso. A obra do escritor, contudo, estava longe de estar completa: seu último romance publicado em vida seria *A crônica da casa assassinada*, em 1959. A ideia de se começar a edição de uma obra completa em meados de carreira era ambiciosa. *Anfiteatro* era colocado como último tomo, de numeração XXV, atrás de narrativas como *Maleita*, *Inácio* e de volumes de poesia.

É notável perceber que diversas críticas distinguiam uma atmosfera sombria na narrativa cardosiana. Adonias Filho afirmava que, em toda a obra de Lúcio, “[o] alvo foi sempre o terror, a ‘gothic novel’ da tradição inglesa (Horace Walpole, Beckford, Ann Radcliffe)” (ADONIAS FILHO, 1954, p. 5), ainda que, em seguida, o crítico apontasse que o escritor, ao decorrer de sua carreira “pôde disciplinar a imaginação” (ADONIAS FILHO, 1954, p. 5). Um colaborador anônimo de *A casa* comenta o caráter pessimista da novela:

“Anfiteatro” é seu último romance, no qual, a eterna batalha contra o mal, a dolorosa insatisfação diante da **angústia** quotidiana, a inutilidade da resistência às contradições de que é tecida a vida, estão fixadas em páginas sinceras, onde se respira **um hálito trágico de sofrimento e de desespero**. (ANFITEATRO, 1946, p. 68, grifos meus).

A menção da angústia presente na narrativa, bem como do “hálito trágico de sofrimento e desespero” revelam a perspectiva pessimista que está presente na novela – que, aqui, considero como sendo uma visão de mundo

⁴ Adoto, aqui, a classificação que o próprio Lúcio deu à sua narrativa, no subtítulo da primeira edição.

gótica, profundamente negativa e desencantada com os rumos do progresso e da humanidade.

Um pouco antes, em 1943, Lúcio Cardoso já havia demonstrado estar familiarizado com a literatura gótica. Ele comenta: “O acaso colocou em minhas mãos, nestes últimos dias, dois livros aos quais o cinema garantiu uma repentina e vasta popularidade: *Drácula*, de Bram Stoker, e *Frankenstein*, de Mary W. Shelley” (CARDOSO, 1943, p. 23). No mesmo ano, Lúcio veria publicada a sua tradução do romance de Stoker e, no ano seguinte, traduziria um livro de poesias de Emily Brontë, autora de um dos mais importantes romances do Gótico oitocentista, *O morro dos ventos uivantes* (1847).

Almeida Fischer, anos mais tarde, ao entrevistar o escritor, também notou que Lúcio, “[d]e objetivo e realista que foi em *Maleita*, seu romance da mocidade, [...] passou ao subjetivismo misterioso e sombrio de *Inácio*, *A professora Hilda* etc.” (FISCHER, 1946, p. 10). Não por acaso, no mesmo ano de publicação de *A professora Hilda*, seria lançado *O anfiteatro*. Nessa mesma entrevista, Lúcio foi questionado, de forma irônica, se havia escrito um romance em parceria com Cornélio Pena, “à luz de candelabros, à meia noite”, enquanto gritava: “mais angústia, Cornélio” (FISCHER, 1946, p. 10). Depois de ouvir a anedota, o escritor afirma: “Há muita gente que se assusta com meus livros” (CARDOSO apud FISCHER, 1946, p. 10). Em outra ocasião, Fischer reitera que Lúcio possuía um “temperamento de penumbra” que o arrastava para “essas regiões profundas e caóticas do ser, magnetizado pelos seus paradoxos, seduzido pelas suas sombras pesadas de mistério” (FISCHER, 1946b, p. 22). Além disso, finaliza dizendo que seus livros possuem um “clima de alucinações e de pesadelos” (FISCHER, 1946b, p. 22). Por fim, um autor anônimo, no mesmo ano, assevera que *Anfiteatro* revela “um plano de agitação e de angústia que decerto se desdobrará nos seus próximos livros” (NOVO..., 1946, p. 2).

Nesse sentido, a recepção crítica da obra de Lúcio Cardoso notava a utilização de efeitos estéticos negativos e a adoção de uma visão de mundo sombria por parte do escritor, ainda que não utilize os termos “gótico” ou “literatura gótica”. Isso pode ser observado, por exemplo, nos termos utilizados por Fischer para definir a obra cardosiana: “subjetivismo misterioso”, “tempe-

ramento de penumbra” e “sombras pesadas de mistérios”. Ademais, também é possível verificar a circunstância de o público leitor reagir com medo aos livros – o que é explicitado pelo próprio Lúcio. Tais circunstâncias reforçam a hipótese de que a poética gótica foi amplamente utilizada pelo autor.

3. O espaço gótico

A ficção gótica setecentista tinha, como principal espaço narrativo, o castelo – um índice indefectível do medievalismo que inspirava essa literatura. Tal é a importância desse *locus* que é notável a frequência com a qual a palavra “castelo” aparece em títulos de romances góticos, como: *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Os castelos de Athlin e Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; e *Emmeline, a orfã do castelo* (1788), de Charlotte Turner Smith (cf. LACÔTE, 2015), apenas para citar alguns. Nas palavras de Montague Summers (apud LACÔTE, 2015, p. 203)⁵: “O número de romances publicados nos cinquenta anos que se seguiram a *Otranto* que declaram a palavra castelo em seus títulos são uma prova surpreendente da imensa importância do castelo no romance gótico”.

Frequentemente caracterizado como um lugar mal-assombrado, o *locus* gótico serve de espaço para acontecimentos sobrenaturais. Como exemplo, temos os clássicos episódios de *O castelo de Otranto*: a morte de Conrad pelo elmo gigante e a aparição do fantasma deste mesmo personagem para seu pai, em uma cripta. Temos também o castelo de Lindenberg, presente em *The Monk* (1796), de Matthew Lewis: nele, há a presença do fantasma pertencente à lenda da *Bleeding Nun*, uma das tramas paralelas contidas no romance. Mesmo em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, caracterizado como pertencente à vertente gótica do sobrenatural explicado (cf. BOTTING, 1996), há pontos a serem destacados. Toda a ambiência do castelo, com a ocorrência de sons e presenças inexplicáveis, é construída de forma a levar as personagens – e os leitores – a acreditarem que um fantasma pode

5 Todos os trechos em língua inglesa sem tradução para o português foram por mim traduzidos.

surgir a qualquer momento por detrás de uma porta misteriosa. A esse respeito, David Punter (1996, p. 62) comenta que, em *Udolpho*, “as fronteiras entre realidade e fantasia são borradas e suavizadas”.

Permaneçam os eventos sobrenaturais inexplicados, como em *Otranto* e *The Monk*, ou sejam eles explicados ao final da narrativa, como em *Udolpho*, o castelo é frequentemente caracterizado como um *locus horribilis*. Como exemplo, vejamos a primeira descrição do castelo da obra de Ann Radcliffe:

“Lá”, disse Montoni, falando pela primeira vez em muitas horas, “está Udolpho”.

Emily contemplou o castelo que ela entendeu ser de Montoni com uma apreensão melancólica; pois, embora ele estivesse iluminado pelo sol poente, a grandeza gótica de seus traços e seus muros apodrecidos de pedras cinza, o tornavam um objeto sombrio e sublime. [...] Conforme o crepúsculo se aprofundou, os aspectos dele se tornaram mais horríveis na escuridão, e Emily continuou a observar até que apenas as suas torres aglomeradas eram vistas se erguendo sobre os topos das florestas, embaixo de cujas sombras escuras as carruagens começaram a subir logo em seguida. (RADCLIFFE, 2015, p. 215).

O castelo é caracterizado quase como uma personagem do próprio romance: Montoni nomeia o edifício por seu nome, Udolpho. O narrador caracteriza a construção como sombria e misteriosa, através do ponto de vista de Emily, e afirma que seus aspectos “se tornaram mais horríveis na escuridão” (RADCLIFFE, 2015, p. 215). Tais características anunciam que o castelo será um local de transgressões morais e físicas.

Na ficção gótica produzida durante o século XIX, “o castelo gradualmente [deu] lugar à velha casa: a um só tempo construção física e representante da linhagem familiar, ela se tornou o espaço onde medos e ansiedades retornam ao presente” (BOTTING, 1996, p. 3). O espaço doméstico se destacaria por ser um dos mais importantes espaços utilizados pela ficção gótica oitocentista e possuiria duas caracterizações principais (cf. MAJLINGÓVA, 2011, p. 20). Na primeira, a casa seria um espaço doméstico, onde o personagem principal – frequentemente uma mulher – vive feliz e seguro. Tal situação permanece até que o protagonista seja forçado a deixar a casa, muitas vezes por meio de uma violência exercida pelo vilão. A segunda caracterização recorrente é a da casa assombrada, e, nesse caso, a ameaça está contida dentro

deste próprio espaço – muitas vezes figurada em um segredo do passado que aterroriza os moradores.

Assim, a casa, enquanto *locus horribilis*, herda do castelo a qualidade de lugar potencialmente mau. Não por acaso, o espaço narrativo doméstico exerce um papel fundamental na produção dos efeitos de medo. Seguindo esta tradição, uma das principais figurações do espaço na literatura gótica do Novecentos é o espaço familiar. A casa é retratada como “sensível e maligna, independentemente de quaisquer fantasmas que possam estar presentes (e frequentemente não há nenhum)” (BAILEY, 1999, p. 5). O espaço gótico configura-se como um local onde ocorrem transgressões e ameaças físicas aos personagens. Além disso, frequentemente é descrito como um local decadente, onde podem ser encontradas diversas marcas do tempo, como as estruturas da construção gastas, móveis velhos e objetos de decoração antiquados.

4. As mansões cardosianas

O anfiteatro conta a história da família de Cláudio, o narrador-personagem, e de seus respectivos segredos. Logo após a morte de seu pai, que ocorre no início da novela, o narrador descobre segredos relacionados à sua tia, Laura, e à sua mãe, Margarida. As duas possivelmente se envolveram, há muitos anos, com Roberto. É a partir desse triângulo amoroso que toda a narrativa se desenvolve.

O local que dá nome ao livro é o anfiteatro da escola de medicina na qual Cláudio estuda. Lá ele assiste acidentalmente a uma aula de Roberto, homem que já havia visto no velório de seu pai. Entretanto, o espaço que ocupará lugar central na trama não é o mencionado anfiteatro, mas a mansão da Tijuca, chamada Quinta dos Leões, onde o protagonista reside com sua tia e sua mãe. Desde o princípio da narrativa, a casa é apresentada como um lugar sombrio:

Pela primeira vez, o mundo surgia diferente aos meus olhos. Não era mais o tranquilo jardim onde eu passeava a minha curiosidade, mas **um bosque misterioso e cheio de sombras, onde em cada canto se escondia uma ameaça.** [...] Estendido

no escuro, procurava reconstruir, num inútil esforço, o cenário que me era tão familiar [...].
 O **terror** me habitava como um outro ser que de repente tivesse nascido em minhas entranhas. (CARDOSO, 1946, p. 10-11, grifos meus).

A Quinta, que até então fora um ambiente familiar para o protagonista, é vista agora como “um bosque misterioso e cheio de sombras”, repleto de ameaças. A partir do momento em que a *mansão* passa a ser caracterizada como um lugar sinistro, Cláudio começa a ter pressentimentos de que alguém morrerá. Nesse sentido, os dois eventos parecem estar correlacionados. Tal atmosfera perdurará ao decorrer de toda a novela, como se a morte nunca deixasse o *locus*. Em outro momento, enquanto Laura tenta convencer a todos de que Margarida está louca, o protagonista comenta: “O ambiente da Quinta me pesava [...]” (CARDOSO, 1946, p. 106). Além disso o medo configura-se como uma peça importante na narrativa, como pode ser observado no trecho “[o] terror me habitava como um outro ser [...]” (CARDOSO, 1946, p. 11) e na passagem abaixo:

Depois deste longo parêntese, quero dizer que rodei o trinco e o gabinete desvendou-se aos meus olhos, com a solenidade e a pompa de sempre: o tapete escuro e macio envolvia os meus pés num afago morno e o lustre grande, as estantes, os globos e os mapas confundiam-se numa dança febril e ameaçadora. O meu **temor** crescia como diante de um país inimigo. Ora, naquele dia, o que vi em primeiro lugar foi o lustre: enorme, oscilando pesadamente sobre as nossas cabeças, aberto em mil pequenos fogos de cristal. Vi meu pai sentado à mesa, a cabeça junto a um globo terrestre. Nesse minuto, senti uma onda verde subir-me aos olhos e recuei, deixando escapar um pequeno grito. Meu pai levantou para mim os olhos irritados.

– Que foi? – indagou.

Tentei explicar, inutilmente. A emoção enchia meus olhos de lágrimas. É que sempre sentira, por detrás da pesada cortina vermelha da janela, **algo escuro e ameaçador**. Naquela noite, no entanto, vislumbrara o segredo: **a morte estava dentro daquela sala**. E só eu a tinha visto. Só eu. (CARDOSO, 1946, p. 12-13, grifos meus).

Esta é a primeira ocorrência de outro elemento que, juntamente com o medo, será essencial para o desenvolvimento de *Anfiteatro*: a presença quase

física da morte, que perturba constantemente o protagonista. Tal presença volta mais de uma vez ao decorrer da trama, e apenas ele, Cláudio, consegue notá-la. A morte é descrita como um componente quase sobrenatural, que preenche todos os recantos da casa. No próximo trecho, o protagonista toma conhecimento de que seu pai faleceu, momento em que houve diversos gritos:

Fiquei sozinho no **corredor imenso e frio**, olhando a janela aberta que, lá no fundo, dava para o quintal. [...] Podia a Quinta ter muitos encantos, mas não para mim, que tinha **medo** de tudo, e principalmente naquela noite, em que **eu a sentia cheia de uma nova e terrível presença**. Foi naquele instante, precisamente, que um fenômeno estranho se verificou comigo: **julguei sentir o corredor crescer e dilatar-se, enorme**, como o bojo de um navio que se abrisse. A porta do quarto de meu pai tornou-se infinitamente pequena e a janela ao fundo cresceu, como uma grande tela negra que avançasse. [...] Pensei que ia ter uma vertigem e encostei-me à parede, mas ouvi um tropel e **vi alguma coisa negra e rápida debater-se um instante aos meus olhos**, agitar-se como um gigantesco pássaro ferido e desaparecer finalmente pela janela dilatada. Aquela fuga – pois tratava-se de uma fuga, tinha certeza – concentrou-me todo o sangue sobre o coração. Neste momento ouvi um grito e o corredor recuou instantaneamente ao seu tamanho normal. **Este grito fora terrível e inumano**. Outros o seguiram, longos uns, breves outros, mas verdadeiros gritos de dor, de mágoa irreprimível e intenso desespero. [...] No limiar surgiu a figura pálida de minha tia [...]. – Seu pai acaba de morrer – anunciou-me com sua habitual solenidade. (CARDOSO, 1946, p. 16-18, grifos meus).

Diversos elementos compõem, aqui, o *locus horribilis*. O primeiro é o medo sentido por Cláudio, que se manifesta na forma como o personagem percebe o espaço: o corredor é “imenso e frio”, e ele sente o ambiente “crescer e dilatar-se, enorme”, o que intensifica também a sensação de solidão. O segundo é a morte, descrita como “uma nova e terrível presença”, materializada na forma de uma “coisa negra e rápida” que o protagonista vê brevemente. O terceiro é o “grito terrível e inumano”, que é seguido por outros. Logo em seguida, o narrador descobre que seu pai está morto. A presença da morte será persistente, em concordância com o que podemos ver no excerto a seguir:

Agora, a sala parecia **cheia de uma presença anormal** – e lembrando-me da noite em que vira uma grande sombra escura se agitar sobre a cabeceira de meu pai moribundo, **compreendi que de novo a morte nos rondava**, e que de novo, como naquela noite, só eu sabia naquela casa, só eu e mais ninguém. (CARDOSO, 1946, p. 203, grifos meus).

O trecho acima antecede o momento em que Cláudio encontra sua mãe morta, na biblioteca, após ter tomado um veneno oferecido por Laura. Novamente, a morte é caracterizada como “uma presença anormal” e o faz lembrar da noite em que seu pai faleceu.

A casa também é representada como um lugar de opressão, já que a tia Laura mostrar-se-á uma mulher ciumenta, empenhada em levar Margarida ao suicídio, por ciúmes de Roberto. Ela é bem-sucedida em seu propósito, o que fará dela uma figura tirânica a intensificar o ambiente aprisionador da casa.

Além disso, o fato de que Margarida é levada à morte dentro da casa, depois de ser impedida de escapar por Laura, confirma a caracterização do espaço como um local de transgressões e, por conseguinte, como *locus horribilis*. Outro personagem que se configura como monstruoso é Roberto. Assim o narrador descreve sua reação ao vê-lo pela primeira vez, no velório de seu pai:

Subitamente tive **medo, um medo pânico**, inexplicável. **Tudo me pareceu inseguro dentro daquele quarto**. Como se procurasse um refúgio, voltei os olhos para o estranho. Ele ainda me fitava e, possivelmente percebendo o que se passava comigo, sorriu-me de modo reconfortante. Aquele sorriso, em vez de trazer-me serenidade, acabou de convulsionar-me. (CARDOSO, 1946, p. 24, grifos meus).

Como pode ser observado no excerto acima, o homem misterioso – que apenas posteriormente revela seu nome – causa medo no protagonista. O seu aparecimento é perturbador mesmo sem que Cláudio saiba ser ele um indivíduo central para as intrigas de sua família. Além disso, a insegurança sentida pelo narrador deve-se pela presença do desconhecido. Mais tarde, Roberto será descrito pela sua própria mãe como um “enviado maléfico, trazendo à luz do sol o que de mais secreto e insuspeito havia no fundo das almas. Como que sua presença infundia a consciência de uma outra Graça, monstruosa e

invertida” (CARDOSO, 1946, p. 183). Nesse sentido, conforme podemos ver por meio deste exemplo, o medo inspirado por Roberto auxilia na percepção do espaço como um lugar terrível.

Outra mansão que assume o papel de local ameaçador dentro da narrativa cardosiana é a casa de Roberto. Na primeira vez que o narrador a visita, ele descreve-a assim:

Entramos logo após num longo **corredor sombrio**, e nos achamos de repente numa sala larga, com as paredes cheias de retratos. A primeira ideia que me ocorreu foi a de indagar **se estavam mortos todos aqueles que enchiam os aparadores e as mesas antigas** com suas desbotadas efígies, mas calei o meu sentimento e continuei a caminhar, observando tudo o que podia. Devo esclarecer que não era aquela sala uma simples peça mobiliada com móveis antigos, mas onde se vivesse uma vida recente e o calor da existência continuasse a impregnar os objetos. **Estávamos numa sala autenticamente morta**, cheia de coisas mais ou menos imprestáveis e que respiravam uma vida ida há muito, sem nenhuma possibilidade de permanência ou de continuação. (CARDOSO, 1946, p. 74-75, grifos meus).

Primeiramente, observamos a presença de um “corredor sombrio” que leva a uma sala “autenticamente morta”, repleta de retratos e móveis antigos. A atmosfera de passado presente no cômodo leva o protagonista a se perguntar se as fotos que repousam sobre os móveis são de pessoas mortas. Mais uma vez, a presença da morte faz-se um elemento importante na caracterização do espaço. Além disso, é notável que, posteriormente, a casa de Roberto mostra-se um ambiente tão aprisionador quanto a de Laura, uma vez que, segundo a mãe do homem, seu filho a maltrata fisicamente e mantém a casa fechada “para que os vizinhos não ouvissem seus gritos” (CARDOSO, 1946, p. 181). Desse modo, ambas as casas da narrativa se caracterizam como um local de transgressões físicas, perpetradas pelas personagens monstruosas.

Ao final da novela, depois que o envolvimento amoroso de Roberto com Laura é exposto e, ao mesmo tempo, a relação íntima do homem com Margarida é desmentida, o protagonista não resolve seus conflitos familiares – tampouco Laura, mesmo com a morte de sua suposta rival. Diversas características comuns aos *loci horribiles* góticos podem, portanto, ser observadas nas

mansões cardosianas: i) a caracterização de ambas como um ambiente opressor, que afeta diretamente o enredo e o desenvolvimento dos personagens; ii) a centralidade que assumem na trama; e iii) o fato de serem essenciais para que se produza o medo como efeito estético de recepção.

Ainda que os espaços apresentados em *O anfiteatro* não sejam ambientes de manifestações sobrenaturais, eles são caracterizados como locais onde se perpetram ações más, especialmente a indução do suicídio de Margarida e a agressão física sofrida pela mãe de Roberto. Ademais, conforme pudemos observar, a morte confere à Quinta dos Leões uma atmosfera quase sobrenatural, e o medo sentido pelo protagonista, por sua vez, auxilia fortemente na caracterização da mansão como um lugar mau.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. O herói trágico. *Letras e Artes*: suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, p. 5 e 10, 15 jun. 1954.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANFITEATRO – Romance – Lúcio Cardoso – Livraria AGIR Editora – Rio. *A casa*, Rio de Janeiro, n. 268, p. 68, set. 1946.

BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999.

BARBOSA, Cláudio Tavares. Lúcio Cardoso – “O ANFITEATRO” – Livraria Agir Editora. *Letras e Artes*: suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, p. 12, 25 ago. 1946.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico masculino e a tese do feminino como destruição em A luz no subsolo, de Lúcio Cardoso. *Caderno Seminal Digital*. Rio de Janeiro: Dialogarts, v. 1, n. 1, jan./jun. 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

_____. *Gothic*. 2nd. ed. Londres: Routledge, 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. Prefácio ao livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, de Sergio Miceli. In: MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARDOSO, Lúcio. Sou um homem ou um Monstro? *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 23 e 35, mar. 1943.

CARDOSO, Lúcio. *O anfiteatro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1946.

CONDÉ, José. Algumas notas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 dez. 1946.

FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*: suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, p. 10, 10 nov. 1946.

FISCHER, Almeida. O anfiteatro. *Visão brasileira*, Rio de Janeiro, n. 96, p. 22, set. 1946b.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: _____; COLUCCI, Luciana (org.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 22 nov. 1946.

MAJLINGOVÁ, Veronika. *The Use of Space in Gothic Fiction*. 2011. 65 f. Master's thesis. Department of English and American Studies – Faculty of Arts, Masaryk University. Brno, 2011.

MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 16, p. 55-74, 2015.

NOVO trabalho de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*: suplemento de A Manhã. Rio de Janeiro, p. 2, 28 jul. 1946.

PEREGRINO, Umberto. Um sorriso para todas... *Careta*, Rio de Janeiro, p. 14, 30 nov. 1946.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 2: the modern Gothic. New York: Longman, 1996.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios de Udolpho*. Tradução de Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Pedrazul, 2015.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso*: formas e dinâmica da opressão. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

O GÓTICO FEMININO EM *CIRANDA DE PEDRA* (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Ana Paula A. dos Santos¹

1. Introdução

Lygia Fagundes Telles² construiu uma longa carreira literária, que se iniciou em 1938 e se estende até a atualidade. Sua estreia com o livro de contos *Porão e sobrado* (1938) foi seguida por *Praia Viva* (1944). Ambas as antologias foram bem recebidas pela crítica e fizeram da escritora paulista uma das promessas de nossa literatura – Telles chegou a ser comparada a Katherine Mansfield (cf. DANTAS, 1943, p. 3). Mas foi a publicação de seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954, que causou maior impacto nos críticos e no público brasileiros. A primeira edição esgotou em apenas dois meses, e uma – muito aguardada – segunda edição foi preparada e publicada logo em seguida para atender a demanda pelo livro (cf. PERISCÓPIO, 1955, p. 18; PEREZ, 1956, p. 4).

Entre as mais empolgadas leituras do romance encontra-se a de Carlos Drummond de Andrade. Em carta endereçada à amiga, o poeta antecipa a opinião da crítica ao concluir que “*Ciranda de Pedra* é um grande livro” e,

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Lygia Fagundes Telles nasceu em 1923, na cidade de São Paulo (SP). É contista, romancista e procuradora. Estreou na literatura aos quinze anos, com o livro de contos *Porões e sobrados* (1938). A ele se seguiram diversas outras coletâneas – publicadas ao longo de uma extensa e bem sucedida carreira literária que se estende até os dias atuais –, e os romances *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As Horas Nuas* (1989). É membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Paulista de Letras, e recebeu, entre outras honrarias, o Prêmio Camões, em 2005, pelo conjunto de sua obra.

com ele, Lygia Telles se tornaria “uma romancista de verdade” (ANDRADE, 2009, p. 215). O escritor assegura um futuro auspicioso para a obra, que se destacaria entre a “ficção raquítica” da época, e estaria “num plano de dignidade literária que lhe assegura permanência” (ANDRADE, 2009, p. 216). Se, por um lado, há todos os motivos para discordar que a ficção brasileira de meados do século XX seja raquítica, por outro, há motivos o suficiente para concordar que *Ciranda de Pedra* conquistou, de fato, um lugar em nossa história literária.

Essa recepção positiva nem sempre foi a tendência da crítica brasileira na avaliação das obras de nossas escritoras. Muitas contemporâneas de Lygia Telles – como Carolina Nabuco, por exemplo – não tiveram a mesma sorte. É curioso, portanto, que *Ciranda de Pedra* tenha sido tão bem acolhido pela crítica e pela historiografia brasileiras, notáveis por relegar ao esquecimento muitas obras de autoria feminina.

Seu êxito se torna ainda mais curioso se considerarmos que, embora não tenha sido a princípio descrita como “gótica”, os elementos marcantes dessa tradição na narrativa de Lygia foram identificados e até mesmo discutidos – apesar da tendência, por parte de nossos estudos literários, de marginalizar obras com influxos góticos (cf. FRANÇA, 2017, p. 26-28). O romance foi considerado perturbador e assustador (cf. ANDRADE, 2009, p. 2016), focado na desagregação moral da sociedade e da família (cf. PEREZ, 1956, p. 4). Seus personagens – incluindo a própria heroína – foram apresentadas como aberrações cumuladas de erros, de transgressões e de vícios (cf. SCHMIDT, 1955, p. 2). Ainda assim, *Ciranda* permaneceu como um dos destaques entre as obras ficcionais publicadas em 1955 (cf. O ANO..., 1956, p. 3).

Mais recentemente, a obra tem chamado a atenção dos estudiosos do Gótico e tem sido analisada, mais especificamente, sob a perspectiva do Gótico feminino – além de comparada a outras obras pertencentes a essa tradição, especialmente a *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, com quem compartilha algumas semelhanças de enredo (cf. COPATI; LAGUARDIA, 2013). Neste capítulo, proponho uma leitura do romance seminal de Lygia Fagundes Telles de modo a destacar as propriedades que permitam entendê-lo, em primeiro lugar, como uma obra gótica e, em segundo lugar, como um exemplo

da tradição feminina do gótico na literatura brasileira do século XX. Para este feito, é preciso entender como a narrativa de *Ciranda* se desenvolve explorando um *tópos* gótico por excelência: um passado que retorna constantemente para assombrar os personagens da narrativa.

2. A ciranda de pedra

A obra de Lygia Fagundes Telles aborda um amplo espectro de temas concernentes à condição humana, em especial aqueles relacionados às experiências negativas – tais como as transgressões morais, a loucura e o suicídio. Para João Pedro Santos (2017), por exemplo, a morte é o tema central de sua extensa produção ficcional. Não é surpreendente, portanto, que a escritora paulista tenha utilizado as convenções góticas em suas narrativas. Afinal, o Gótico se consolidou como uma tradição responsável por representar, na ficção, o mal, o medo e a morte. Fred Botting (2014, p. 2) nos explica que

[a] bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror.³

Não são as virtudes ou as boas qualidades humanas que sobressaem; pelo contrário, são transgressões, crimes, tabus, vícios e ansiedades os principais temas que integram as narrativas góticas. Para dar conta de tão horríveis tópicos, a literatura gótica apresenta determinados elementos narrativos, dentre os quais três se mostram essenciais: i) a personagem monstruosa, ii) o *locus horribilis* e iii) o retorno fantasmagórico do passado. Em conjunto, esses

3 Tal como esta, todas as demais citações em inglês ao longo deste ensaio encontram-se em traduções de minha autoria.

elementos tornam essas obras capazes de produzir medo como efeito estético de recepção (cf. FRANÇA, 2017, p. 24-25). Porém, na literatura do século XX, veremos menos a conjunção desses elementos do que o uso singular de um ou outro traço gótico na arquitetura das narrativas que dialogam com essa tradição.

É o caso de *Ciranda de Pedra*. Telles investe muito mais no tema do retorno fantasmagórico do passado, que assume função estrutural na narrativa, do que na construção de antagonistas como personagens monstruosos ou de *loci horribiles*. É o passado traumático – incapaz de ser reprimido porque é marcado por segredos, violências e transgressões – o responsável por assombrar os personagens, influenciar suas ações e seus comportamentos e ditar os seus respectivos futuros. Nesse romance, valem as palavras de Eric Savoy (1998, p. 4), que ressalta como a perspectiva psicanalítica procura entender as narrativas góticas: elas seriam determinadas pelo “imperativo de repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido”.

Ciranda possui três instâncias temporais relacionadas à Virgínia, a protagonista do romance. A primeira envolve os problemas no casamento de sua mãe, Laura, com Natércio, que redundam em uma relação adúltera com Daniel. A segunda diz respeito à infância de Virgínia, que, com a morte da mãe, passa a morar com Natércio e as irmãs, Otávia e Bruna, sem jamais se sentir incluída entre os familiares. Só ao final da primeira parte do romance, Virgínia descobrirá que a indiferença de Natércio e o desprezo das irmãs deve-se ao fato de que ela era, em verdade, filha de Daniel, isto é, a prova viva da traição de Laura. Na terceira instância temporal, Virgínia, já adulta, retorna à família – após uma longa ausência – e a narrativa se concentra em demonstrar como as relações construídas na infância continuam a ditar o modo pelo qual ela lida com a família e com os seus amigos.

O enredo é, portanto, focado na inadaptação e na inadequação de Virgínia, como bem apontado por Affonso Avila em sua resenha para o *Correio da Manhã*:

O tema central de *Ciranda de Pedra* é o do filho espúrio, neste caso Virgínia. Fruto da incompreensão e do desespero de um casal mal ajustado, em que a mãe é levada ao erro, à paixão des-

vairada e até à loucura, Virgínia vive uma infância truncada, infeliz, fortemente marcada pelo drama da família. A primeira parte do romance é toda ela absorvida pela menina que cresce num ambiente de equívocos, eivado de ódio e de ressentimento. Sofrendo a consequência de fatos e situações desse mundo denso e doentio, como a loucura da mãe, a presença do homem em que não conhece o pai, o silêncio do pai de suas irmãs e a agressividade do lar que julgava legítimo [...] (AVILA, 1956, p. 8).

A literatura gótica sempre explorou questões de alteridade e as tensões entre o que é considerado normal e socialmente aceitável e o que é considerado transgressor (cf. ANOLIK, 2004, p. 166). Muitos dos seus personagens são *outsiders* – espaciais ou sociais – cujas existências transgressoras tensionam ou ultrapassam os limites entre o que é tolerável e o que é proibido. Guardadas as devidas proporções, como filha bastarda, Virgínia compartilha com os personagens arquetípicos dessa literatura a marca de alteridade. A gritante diferença entre ela e as irmãs é o estigma herdado pelo adultério de Laura, que é abordado sempre com certa malícia pelos outros personagens, como o faz Bruna ao procurar uma desculpa para excluí-la do grupo de amigos: “Virgínia não se parece com ninguém” (TELLES, 2009, p. 70).

Sua coexistência marginal é representada de forma simbólica pelo círculo de anões de pedra que orna uma fonte existente na casa de Natércio. Ao tentar entrar no que imagina ser uma ciranda, a resistência dos enfeites de pedra faz com que fique desapontada. Virgínia entende, por extensão, que o mesmo acontece com sua família. Natércio, Otávia, Bruna e mesmo os amigos de suas irmãs fazem com que ela se sinta uma presença indesejada (cf. TELLES, 2009, p. 78-80). Por conta disso, a personagem é frequentemente tomada por ideias violentas e desejos mórbidos, entre os quais imaginar a própria morte como o único meio de compadecer os familiares:

Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. “Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!” Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: “Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!” (TELLES, 2009, p. 17-18).

O anseio macabro ajuda a dimensionar o sofrimento de Virgínia, que é ainda incapaz de aceitar a sua exclusão do seio familiar. Afinal, essa rejeição é uma consequência direta de uma transgressão que não fora cometida por ela, mas da qual ela se tornara uma das principais vítimas. Como afirma Júlio França (2016, p. 2493):

[...] Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor.

O enfrentamento se dá ao final da primeira parte do romance, diante da morte da mãe, que é seguida pelo suicídio de Daniel. Virgínia se vê, finalmente, diante da verdade, e horroriza-se ao admitir, pela primeira vez, que a casa de Natércio não é o lugar para uma filha ilegítima:

“Não é meu pai”, ela concluiu ao vê-lo de costas, os ombros um pouco curvos, os braços caídos ao longo do corpo. “Não é meu pai.” E horrorizou-se. Veio-lhe de chofre a repulsa pela revelação. E com toda a energia que lhe restava, tentou ainda reagir, sufocar lá nas profundezas aquela ideia que a possuía com tamanha naturalidade. (TELLES, 2009, p. 94).

Desde as suas origens a literatura gótica tem abordado problemas familiares. Em muitos dos seus romances clássicos – como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; e mesmo em *O monge* (1796), de Matthew Lewis – são tematizadas questões relacionados à hereditariedade, à herança, à ilegitimidade, entre outros temas que colocam em xeque a solidez da unidade familiar. Por isso, concordando com Anne Williams (1995, p. 22-23), “os enredos do Gótico são enredos familiares; o romance gótico é um romance familiar”.

Essa afirmação é válida sobretudo para uma vertente específica da ficção gótica, o **gótico feminino**, que se especializou em retratar os horrores do âmbito familiar sob o ponto de vista da mulher (cf. SANTOS, 2017, p. 36). Na extensa produção ficcional de Lygia Telles, é possível encontrar obras

pertencentes à essa vertente do Gótico, tais como os contos “Venha ver o pôr do sol”, de *Antes do Baile Verde* (1970); “A Sauna”, de *Seminário dos Ratos* (1977); e “O espartilho”, de *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991) – além do romance *As meninas* (1973). Em *Ciranda*, Telles explora mais especificamente os terrores e horrores próprios do Gótico feminino ao narrar o casamento de Laura com Natércio e suas consequências desastrosas para ambas as famílias.

3. A louca presa no sótão

Lisa Kröger e Melanie Anderson (2019, p. 9) se questionam por que as mulheres parecem ter optado tão frequentemente por escrever obras de horror e de terror. Para elas, a resposta é simples: esses gêneros ofereceram – e continuam oferecendo – os recursos necessários para narrar muitas das experiências de violência física e psicológica às quais as mulheres são constantemente expostas na vida em sociedade:

Esses gêneros ficcionais são instrumentos com que as escritoras podem provocar impacto na sociedade e lançar os leitores para fora da zona de conforto, para um espaço estranho onde nossas ansiedades e medos correm soltos. [...] As mulheres vivenciam horrores na vida cotidiana; o que é assustador e aterrorizante transforma-se em ferramentas para essas escritoras chamarem atenção a determinados perigos: relações familiares desgastadas, violência doméstica, problemas de imagem corporal, questões de saúde mental, intolerância, opressão. (ANDERSON; KRÖGER, 2019, p. 289).

Para representar ficcionalmente os medos e ressaltar os perigos enfrentados por mulheres no cotidiano, de um ponto de vista feminino, as escritoras se valem de alguns recursos formais e conteudísticos: i) uma protagonista mulher; ii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iii) o homem como vilão transgressor; iv) um enredo que revela segredos do passado; e v) uma trama que destaca a violência e a opressão das quais as mulheres são vítimas (cf. SANTOS, 2017, p. 36). A esses elementos formais é possível adicionar ainda as temáticas privilegiadas pelas escritoras em suas obras, tais

como: i) o confinamento feminino; ii) a perseguição à donzela em perigo; iii) os problemas do matrimônio; e iv) a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude.

Interessadas sobretudo nesses *topoi* compartilhados pelas obras góticas de autoria feminina, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 85) notam a insistência com que as escritoras retratam personagens presas, acorrentadas e até mesmo enterradas vivas em ambientes domésticos soturnos, em casas e mansões decadentes e misteriosamente labirínticas. As teóricas utilizam como exemplo a personagem Bertha Mason, de *Jane Eyre*, cujo casamento fracassado com Mr. Rochester fez dela o arquétipo da personagem descrita como a “louca presa no sótão”. Embora assuma o papel vilanesco na trama de Brontë, Bertha é, sob muitos aspectos, uma vítima do marido, que, incapaz de lidar com sua doença, aprisiona a mulher em sua mansão e a mantém amarrada, longe das vistas dos outros (cf. BRONTË, 2008, p. 300). Descrita como algo inumano, por sua insanidade e violência, Bertha, comparada a uma monstruosidade, é o oposto de Jane Eyre, e suscita pouca empatia do leitor, apesar de sua enfermidade e de suas condições de vida (cf. BRONTË, 2008, p. 292).

Em *Ciranda de Pedra*, o arquétipo da mulher louca presa no sótão é representado pela mãe de Virgínia. No início da trama, Laura tem por únicas companhias o amante e a filha, e é atendida apenas pela empregada Luciana. Sua saúde deteriora-se gradativamente, e ela parece discernir cada vez menos a realidade. Alheia ao presente, permanece assombrada pelo passado, pelo medo do ex-marido e pela culpa nascida de suas próprias transgressões. Diferente de Bertha Mason, porém, Laura nem é forte nem é violenta, mas passiva e frágil. Ela é uma vítima, e é comparada a um inseto preso a uma teia de aranha:

Uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa teia. “Fuja depressa, fuja!”, desejara sem coragem de intervir. Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no viscoso tecido cinzento que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca. Não adiantava dizer-lhe nada. Nem mostrar-lhe nada. Falas e pessoas batiam naquele invólucro macio e ao mesmo tempo resistente como uma carapaça, batiam e voltavam e batiam novamente num vaivém inútil. Apenas uma pessoa conseguia penetrar no emaranhado: Daniel. (TELLES, 2009, p. 9).

Sob o olhar das filhas de Natércio, os atos de Laura são julgados negativamente como transgressões morais. Para Bruna, sobretudo, a mãe é responsável por conspurcar a honra da família, ao abandonar o marido e as filhas em troca do amante. O “pecado mortal” de Laura é, portanto, merecedor de um castigo divino: a doença e, conseqüentemente, a morte (TELLES, 2009, p. 45). Nas obras góticas, não raro esses são os desfechos legados às personagens que não mantêm comportamentos virtuosos até o fim da narrativa e violam as normas sociais impostas às filhas, às mães, às esposas – isto é, às mulheres (cf. SANTOS, 2009, p. 41-42).

Sob uma perspectiva feminina, contudo, a narração dessas transgressões denuncia a complexidade das imposições sociais e tenciona conquistar a empatia dos leitores com as personagens femininas (cf. SANTOS, 2009, p. 38). Seguindo essa tendência, Telles procura suscitar compaixão pela condição de Laura. Por isso, o passado adúltero da mãe de Virgínia é um dos momentos em que a escritora se utiliza mais notavelmente de características góticas em sua narrativa. Como muitos outros matrimônios retratados nas obras pertencentes ao Gótico feminino, o de Laura e Natércio é uma fonte de ansiedade e medo para a personagem. Isso pode ser notado nas recordações de Laura, principalmente naquela em que relembra o dia que fugira do marido e encontrara Daniel:

Então Natércio me olhou demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor... Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim.

[...]

– Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha! repetiu apontando a porta. Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse...

[...]

Calou-se a olhar para o espelho como se ali ainda estivesse a imagem da antiga face. Riscos de lágrimas foram manchando docemente o colorido da máscara. Respirava com dificuldade. (TELLES, 2009, p. 36-37).

A frieza e a rigidez com que trata a esposa faz com que Natércio seja visto de forma mórbida por Laura – “Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas”. A felicidade da personagem é devastada perante a aspereza e a incompreensão do marido, descrito, em outro momento, como “um homem que só pode inspirar medo” (TELLES, 2009, p. 85). Como muitos outros páter-famílias que assumem o papel de vilões no Gótico feminino, Natércio possui certo poder sobre o destino de sua esposa e de suas filhas. Por isso, o envolvimento com o amante traz consequências severas para Laura: julgada doente, é internada em um sanatório, descrito por ela como um lugar horrível (cf. TELLES, 2009, p. 22). À saída do sanatório se seguem a sua expulsão da família de Natércio e a degradação de seu estado mental. À medida que piora, a simples menção do ex-marido é o suficiente para encher a doente de terror e aflição (cf. TELLES, 2009, p. 27-28). Em meio a frases que se referem cada vez menos à realidade e ao presente, é possível inferir ainda, na fala de Laura, o temor a Natércio, retratado quase sempre sob a forma de um besouro:

- Daniel, o besouro...
- Que é que tem o besouro?
- Ele voltou, Daniel, ele voltou. Eu quis me defender mas as raízes estão muito fundas, olhe aí, nem posso mais mexer os dedos... Não posso mais mexer os dedos... (TELLES, 2009, p. 38).

Laura jamais deixará de sentir medo do marido, nem se recuperará do horror causado pelas lembranças do sanatório. Até o momento de sua morte, ela permanece assombrada pelos eventos traumáticos do seu passado. Embora o seu enterro seja marcado por certo descaso por parte das filhas de Natércio, Virgínia imagina-a enterrada no escuro, com as raízes e besouros que a atormentavam em vida a lhe atormentar também na morte (cf. TELLES, 2009, p. 83).

4. Considerações finais

A segunda parte do romance se inicia com a saída da protagonista do internato e sua volta para a casa de Natércio. Já adulta, Virgínia percebe a “ciranda de pedra” de forma menos idealizada e mais cética. Otávia leva uma vida desregrada e abandona sem ressentimentos aqueles que devotaram a ela todos os cuidados; Bruna, que julgara Laura com impiedade por seu adultério, torna-se também adúltera; os amigos de infância são igualmente cumulados de transgressões de cunho moral e falhas de caráter; por fim, Natércio torna-se gradativamente mais introspectivo e frio com o avançar da idade. Assim, a narrativa deixa claro que os responsáveis por julgar e tratar com desprezo Virgínia e a sua família biológica possuem falhas morais semelhantes – senão piores que as de suas vítimas. São, para todos os efeitos, demasiadamente humanos:

“Os cinco”, pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. (TELLES, 2009, p. 193-194).

A nova tentativa de conviver com a sua família adotiva fracassa. Virgínia continua destoando dos demais personagens, desta vez, porém, em comparação à vida torpe e hipócrita de seus familiares. No desfecho do romance, a personagem deixa Natércio, as irmãs e os amigos e planeja uma viagem que lhe permite finalmente cortar os elos com o seu passado. Com sua decisão, Virgínia rompe definitivamente os laços que uniam as famílias de Laura e Natércio. Assim, a narrativa parece corroborar com a visão pessimista das relações familiares que Lygia Fagundes Telles apresenta em toda a sua obra.

Essa visão pessimista, entendida aqui como uma visão de mundo gótica (FRANÇA, 2015, p. 134) alia-se a uma narrativa capaz de provocar, no leitor, um desconforto próprio dessa tradição literária, cujas obras são arquitetadas de modo a suscitar medo como efeito estético. Em sua leitura, Augusto Schmidt (1955, p. 2) confessa: “Muitas vezes quis eu deixar de parte *Ciranda de Pedra* com medo do que ia acontecer. Era preferível não tomar conheci-

mento dessa tragédia, embora a soubesse imaginária. Mas seria tão imaginária assim?”. Nesse romance, não são fantasmas ou eventos sobrenaturais os responsáveis por assombrar os leitores. Como muitas obras pertencentes ao Gótico novecentista, as respostas negativas suscitadas pela leitura desse romance são provocadas justamente por horrores muitos mais realistas, muito próximos de nosso próprio cotidiano, passíveis de acontecer em qualquer casa, com qualquer família.

Telles fez desses horrores temas explorados de modo recorrente em sua produção ficcional, tematizando sobretudo as ansiedades e os medos femininos, bem como a complexidade própria de relações familiares marcadas por segredos e transgressões. Ao chamar a atenção do leitor para os sofrimentos de Virgínia, para o trágico fim de Laura e para as injustiças cometidas contra ambas as personagens pelos seus parentes mais próximos, a narrativa assume uma perspectiva voltada aos interesses das mulheres e procura denunciar ao leitor os problemas de âmbito doméstico, ocorridos no seio familiar. Dessa forma, apresenta um lado sombrio de nossas relações privadas – que, de outro modo, talvez permanecesse em segredo. Por esse motivo, *Ciranda de Pedra* pode ser considerada uma obra pertencente ao Gótico feminino.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. [*Correspondência*]. Destinatário: Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro, 18 fev. 1952. 1 carta pessoal. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 245-246.

ANOLIK, Ruth Bienstock. The Infamous Svengali: George Du Maurier's Satanic Jew. In: HOWARD, Douglas L. (ed.). *The Gothic other: racial and social constructions in the literary imagination*. Jefferson: McFarland & Co., 2004. p. 163-193.

AVILA, Affonso. Romance e documento social. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, sábado, 15 set. 1956.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2nd. ed. London: Routledge, 2014.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

COPATI, Guilherme; LAGUARDIA, Adelaine. A errância e o Gótico em *Ciranda de Pedra*. *Interdisciplinar*. Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles. Itabaiana/SE, ano VIII, v. 18, p. 239-250, jan./jun. 2013.

DANTAS, Arruda. A “Mansfield” da Faculdade de Direito de São Paulo. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1943.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura Brasileira em Foco VI*; em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146.

_____. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.

_____. Introdução. In: _____. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 19-35.

O ANO literário de 1955. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, terça-feira, 3 jan. 1956.

PEREZ, Renard. Lygia Fagundes Telles. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, sábado, 25 fev. 1956.

PERISCÓPIO. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, domingo, 5 jun. 1955.

SANTOS, Ana Paula A. dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, João Pedro Rodrigues. *Um passeio com Tântatos: a ficcionalização da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Ciranda de Pedra. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 maio 1955.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

O SANGUE DE JUDAS: SOBRE A VIOLÊNCIA EM *PEDRA BONITA* (1938) E *CANGACEIROS* (1953), DE JOSÉ LINS DO REGO

Hélder Brinate Castro

1. Violência e literatura

A violência é inerente à vida. A seleção natural determina os seres que devem sobreviver e os que devem morrer. Filhotes de tubarões-touro devoram uns aos outros ainda no útero da mãe. A sobrevivência de um guepardo implica a morte de um antílope. A procriação do louva-a-deus significa o aniquilamento do inseto macho. Todas as criaturas competem entre si, inclusive entre membros de sua espécie, por recursos necessários à vida. O ser humano não escapa dessa realidade. A Inquisição, em nome de Deus, levou centenas de mulheres acusadas de bruxaria às fogueiras. A Revolução Francesa, responsável por inspirar ideais republicanos em todo o mundo, teve a decapitação de aristocratas como um dos seus eventos mais marcantes. A Alemanha nazista, embasada em teorias biológicas racistas, assassinou milhões de judeus em câmaras de gás.

Em todos esses casos, a violência manifesta-se e articula-se por meio do máximo dano capaz de ser causado a um ser vivo: seu perecimento. Nesse sentido, a violência pode ser compreendida como uma ação que, agenciada por um único ou por um grupo de seres vivos, objetiva lesionar outro ser vivo ou grupo de seres vivos. Trata-se da imposição de um ser sobre outro, o que, no âmbito humano, adquire “dimensões relacionais do poder e da força contextualizados cultural, econômica e socialmente” (SILVA, 2005, p. 26). A violência praticada

pelo homem não se limita, assim, a prejuízos físicos; estende-se à esfera psicológica, causando medo e insegurança, tolhendo a vida daquele que é violentado.

Ações violentas têm intrigado zoólogos, neurocientistas, psiquiatras, psicólogos, sociólogos, religiosos, literatos, enfim, uma gama variada de estudiosos. Embora as análises possam apontar para conclusões distintas quanto à origem da violência humana, todas parecem compartilhar da ideia sobre a relevância que ela adquire na organização social e cultural. Para nossos objetivos, nos deteremos nas relações existentes entre violência e literatura. Interessa-nos destacar que não compreendemos a literatura como mero meio em que se reproduz determinada realidade violenta – os discursos jornalístico, histórico e científico servem melhor a tal propósito. Consideramos, no entanto, que, além de poder representar atos agressivos empíricos, a literatura “penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 76).

Ao subsumir a violência em uma linguagem poética, a literatura abre horizontes para sentirmos, pensarmos e questionarmos essa faceta da humanidade. Nessa perspectiva, a imaginação derivada da violência ficcional bem como o caráter obscuro de sua realidade íntima e má infiltram-se em nossa leitura de modo a engendrar prazeres estéticos negativos. De acordo com Carroll (2012, p. 431), delinham-se, pois, limites extremos na experiência humana, o que nos permite uma compreensão emocional de nosso comportamento. A literatura ergue-se, assim, como uma possibilidade de não apenas experimentarmos sensações vicárias de prazer, mas também de contemplarmos criticamente as emoções que orientam a vida humana.

1.1. Ações violentas na literatura ocidental

Atos e situações violentas ocupam inúmeras páginas de obras cujos autores e leitores desejam penetrar no âmago da natureza humana (cf. CARROLL, 2014, p. 33). Nossos valores e interesses são confrontados com os valores e os interesses de narradores, eu líricos e personagens. Aterrorizamos-nos

diante de traições, sequestros, estupros, mutilações, assassinatos e guerras que perpassam a literatura desde a Antiguidade. Na *Iliada* (século VIII a. C.), Homero narra os violentos embates entre aqueus e troianos na Guerra de Troia, em que Aquiles, para vingar a morte de Pátroclo, fere Heitor mortalmente e ultraja seu cadáver, arrastando-o pelo chão do campo de batalha. O trágico destino de Édipo também nos angustia. Em *Édipo Rei* (século V a. C.), de Sófocles, o protagonista, ainda bebê, é condenado à morte por seu pai, o rei Laio, que, com esse ato, almeja evitar a previsão feita pelo Oráculo de Delfos: a sua morte pelas mãos do próprio filho, que desposaria a mãe, a rainha Jocasta. Édipo, porém, sobrevive e concretiza o vaticínio do oráculo. Ao reconhecer sua dupla transgressão, o herói trágico arranca seus olhos e sua mãe/esposa, por sua vez, suicida-se.

Se avançarmos até a Idade Média, encontramos a *Comédia* escrita por Dante Alighieri no século XIV, dita *Divina* por Giovanni Boccaccio. A primeira parte do texto narra a descida do poeta, guiado por Virgílio, ao Inferno. Organizado em nove círculos, o inferno dantesco abriga os praticantes das violações capitais, os quais sofrem suplícios cada vez mais atrozes à medida que se aproxima do centro da Terra e do trono de Lúcifer. No oitavo círculo encontram-se os fraudadores, que, na quinta Bolgia, estão submersos em um lago de piche fervente, tendo sua cabeça dilacerada por demônios. Girando a roda do tempo até o Renascimento, nos deparamos com a obra de Shakespeare, cujas tragédias trazem a lume apreensões humanas. *Tito Andrônico* e *Hamlet*, escritas entre o final do século XVI e o início do XVII, a exemplo, envolvem traições, vinganças e assassinatos. Na primeira, deparamo-nos com uma trama em que a disputa pelo trono desencadeia mortes e uma série de vinganças, envolvendo cenas de decapitações, mutilações e estupro. Na última, vislumbramos a saga vingativa de Hamlet contra Cláudio, seu tio, que envenenou o irmão e tomou o trono desposando a rainha Gertrudes.

A violência espraia-se ainda nos séculos seguintes. Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, Heathcliff assume a função de principal agente do mal. Ao retornar para Wuthering Heights, busca vingança contra aqueles que o separaram de Catherine, sua amada e irmã adotiva. Em uma de suas ações, Heathcliff enforca a cadela de Isabella Linton, sua futura esposa e cunhada de Catherine, com o intuito único de causar sofrimento aos

seus donos, a quem manifesta o desejo de matar. No Novecentos, Kafka nos perturba com sua escrita. *O processo*, romance inconcluso publicado em 1925, nos insere em uma narrativa espiralada em que Josef K. é acusado de um crime não especificado. Sofrendo um longo e obscuro processo, a personagem desorienta-se e vê esgotar suas energias por clamar sua inocência. Ao tentar compreender os meandros da acusação, K. depara-se com personagens que o ameaçam e chantageiam, fazendo-o sentir um intenso medo. No capítulo X, Josef K. é, enfim, morto violentamente: “[...] as mãos de um dos senhores seguraram a garganta de K. enquanto o outro lhe enterrava profundamente no coração a faca e depois a revolve ali duas vezes” (KAFKA, 1979, p. 244).

O breve panorama nos faz observar como “a arte e a literatura podem dizer a violência, fazê-la viver em seus vários aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação” (LINS, 1990, p. 16). A violência articula-se, assim, aos temas e motivos, à composição de narradores, à constituição e à jornada de personagens e aos efeitos estéticos engendrados. Ela se associa ainda às imagens de morte e de perturbações psicológicas, evidenciando que, se não aniquila suas vítimas, atordoas-as visceralmente. É por meio dessa intensidade emocional com a qual a violência é explorada que se oferece aos leitores acesso a estados de espírito coléricos que animam e assombram o ser humano.

1.2. Ações violentas na literatura brasileira

Se a violência é explorada incessantemente por autores internacionais, não nos surpreende o fato de escritores brasileiros também a sondarem obstinadamente. José de Alencar, construindo os alicerces do mito de fundação brasileiro, valeu-se de situações violentas. *O Guarani*, publicado em folhetins em 1857, narra a relação amorosa entre Peri, índio da tribo dos Goitacás, e Cecília (Ceci), filha de D. Antônio de Mariz, abastado fidalgo português. Além do perigo representado pelos indígenas aimorés, os protagonistas enfrentam a *hybris* de Loredano, ex-freire Angelo di Lucca e vilão da trama. Guiado pela luxúria, Loredano, que confessa sentir desejos necrófilos, persegue a heroína, em cujo quarto penetra em uma tentativa de raptá-la. Diante de Ceci, o vilão é dominado pela volúpia, sugerindo a possibilidade da concretização de um

estupro, impedido, contudo, por Peri, que aparece para salvar a amada. Outro mestre de nossas Letras que dá vida a personagens cruéis é Machado de Assis. Seu conto “A causa secreta” (1885) focaliza a capacidade humana de aprazer-se ao contemplar o sofrimento alheio. Fortunato desperta a curiosidade de seu amigo Garcia, que, ao observar comportamentos daquele, confere-lhe tendências sádicas. Em um desses episódios, Garcia testemunha seu amigo regozijar-se da dor sentida por um empregado do Arsenal de Guerra. Porém, a cena em que a violência e o sadismo de Fortunato se focalizam ocorre quando se descreve minuciosamente a tortura que inflige a um rato, que tem as patas cortadas e o corpo queimado.

O século XX também vê surgir obras nas quais ações cruéis e violentas irrompem. Já em 1902, temos a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Tematizando a Guerra de Canudos, ocorrida no interior da Bahia entre 1896 e 1897, o narrador euclidiano dramatiza as atrocidades cometidas tanto pelos canudenses quanto pelos soldados governistas. Um evento que chama nossa atenção é aquele que o narrador denomina “Uma diversão cruel” (CUNHA, 2011, p. 338): após vencerem uma das intensas batalhas, os seguidores de Conselheiro degolam os praças republicanos e alinham as cabeças nas bordas da estrada. A força do governo não é menos sádica: ao final da guerra, decapitam friamente inúmeros prisioneiros em cenas, que, conforme o narrador, eram vulgares.

A literatura do Novecentos, contudo, não somente investe na violência dos acontecimentos históricos. Mário de Andrade, com *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), além de trabalhar a linguagem popular e a cultura brasileira ao gosto modernista, cria um protagonista violento. Destacamos aqui o momento em que Macunaíma, buscando desforra de Venceslau Pietro Petra, espanca uma mulher que incorporara Exu, pois este faria o desafeto do herói sofrer por meio da flagelação. Imiscuindo ações violentas, cultura popular e personagens marginalizadas, o romance de Mário de Andrade ilustra um dos muitos modos pelos quais a literatura brasileira explora a violência.

As ações violentas atravessam, portanto, a história de nossas Letras. Não pretendemos, contudo, estabelecer a violência como elemento definidor da literatura brasileira nem da identidade nacional. A questão que levantamos é: qual a relação entre violência e literatura brasileira? Longe de desconsiderarmos as

mais diversas manifestações violentas em nossa cultura e os mais variados atos agressivos em nossa sociedade, divergimos de abordagens críticas que reduzem a literatura à mera representação especular do que seria uma sociedade violenta. Partimos da compreensão de que, na literatura brasileira, a violência ultrapassa os objetivos de uma poética realista. Ela perturba e angustia intensamente narradores e personagens de forma a assumir importante função na constituição do estado anímico dessas figuras narrativas. A narração e a descrição de situações e atos violentos ainda exercem papel essencial para a produção de efeitos estéticos negativos.

Para ilustrarmos nosso pensamento, nas próximas seções, nos debruçaremos sobre uma vertente da literatura brasileira que, conforme grande parte da crítica, caracteriza-se pelo seu intento de representar aspectos da realidade imediata: o Regionalismo. Ater-nos-emos, ademais, a dois romances de um dos principais representantes dessa tradição literária no século XX: José Lins do Rego¹.

2. Regionalismo e violência: além da representação

O Regionalismo caracteriza-se por representar, intencionalmente ou não, as peculiaridades locais (cf. PEREIRA, 1988, p. 175), visando, dessa maneira, à individualização de determinada região em contraste com as demais ou com uma idealizada “totalidade” nacional. Os autores regionalistas buscam, *a priori*, o reconhecimento das particularidades regionais, compreendidas geográfica e conteudisticamente como climas, paisagens, tradições, valores e crenças de uma específica localidade nacional. Conteudístico é também o

1 José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957), descendente de uma família da elite rural, viveu parte de sua infância em engenhos de cana-de-açúcar, presenciando a modernização na indústria canavieira. Publica em 1932 seu primeiro romance, *Menino do Engenho*, cuja escrita com traços memorialísticos e tematização da decadência da “aristocracia” rural nordestina espelham-se por grande parte de sua obra, constituindo seu “ciclo da cana-de-açúcar”. Atendo-se ainda ao Nordeste, mas, dessa vez, ao misticismo e ao cangaço, Lins do Rego lança *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), em que se evidencia a fragilidade social dos sertanejos pobres. *Água-mãe* (1941) e *Euridice* (1947) fogem à temática nordestina e enveredam-se para uma ficção intimista, mas não deixam de apresentar um fundo de decadência social.

critério que vincula ao Regionalismo não só a exploração da matéria regional, mas, sobretudo, da rural.

A crítica e a historiografia literárias costumam compreendê-lo a partir de duas perspectivas distintas: a que o aprecia como um **movimento** literário e a que o toma como **tendência** literária. Lido como movimento, determinado por um período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, o Regionalismo torna-se um “ismo” entre tantos outros, sendo vítima de uma interpretação empobrecedora, incapaz de dar conta de sua pujança e persistência na história da literatura brasileira. Por outro lado, ao ser pensado como uma tendência, consideram-se suas recorrentes e múltiplas manifestações ao longo de nossa literatura, adaptando-se a contextos e a objetivos variados. Conforme a segunda concepção, a tradição regionalista abrange, pois, autores que apresentam estilos muito diferentes entre si e que publicaram seus textos em épocas distintas.

Movimento ou tendência literária, o Regionalismo conserva como aspecto fundamental a tematização das “cores locais”, valendo-se, conforme a crítica e a historiografia tradicionais, de uma estética preocupada com uma representação imediata e documental da realidade rural do país. Se durante o Romantismo as especificidades locais representaram o símbolo da identidade nacional, e com o Naturalismo elas se transformaram em evidências do suposto exotismo e atraso do ambiente rural, no romance de 30 o enfoque neorrealístico das peculiaridades regionais assumiu a função de denúncia das condições de vida do interior brasileiro. Como salienta Bosi (2015, p. 415, grifos do autor), “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma **visão crítica das relações sociais**”.

Singularizada por uma abordagem de cunho objetivo e explicitamente social, essa geração “foi reconhecida pelo caráter empenhado de sua escrita, pela condição de retratistas privilegiados das injustas realidades locais e regionais, pela incorporação na narrativa dos pobres, dos trabalhadores comuns, dos marginalizados sociais” (ARRUDA, 2001, p. 193). Nesse sentido, a violência explorada por essas narrativas é majoritariamente compreendida como extensão especular de uma realidade marcada pelo embate entre Estado, potentados fazendeiros e pobres trabalhadores rurais. Torna-se, portanto, uma

forma de denunciar o sistema de honra e vingança de uma sociedade em que a lei estatal possui pouca ou nenhuma importância, submetendo os sujeitos à arbitrariedade do poder.

3. *Pedra Bonita e Cangaceiros: o império da violência*

A violência, na tradição regionalista, apresenta origens diversas. A natureza e o clima constituem duas causas comuns de situações que violentam o homem. Porém, é o próprio ser humano a principal fonte das recorrentes violências que vitimam seus próprios semelhantes. As conturbadas relações entre Estado, fazendeiros e trabalhadores rurais são a centelha de disputas sangüinolentas em defesa de honra e/ou em busca de vendeta. O conflito entre beatos e padres agenciam, por sua vez, numerosos grupos de fiéis que defendem veementemente seu credo contra as forças governamentais. Configuram-se, respectivamente, o cangaceirismo² e o messianismo³ – pejorativamente designado de fanatismo religioso –, dois fenômenos sociais que são aproveitados por nossos escritores para a constituição de situações e atos cruéis.

“Desde o século XIX,” como observa José Aderaldo Castello (1999, p. 434), “messianismo e fanatismo, à semelhança do cangaço e do fenômeno da seca, vêm inspirando a narrativa ficcional”. O cangaceirismo e o messianismo constituem, portanto, temáticas recorrentes no Regionalismo brasileiro

2 Billy Jaynes Chandler (1981) distingue duas concepções de cangaço: uma de cunho lendário e outra de cunho real. O cangaço enquanto lenda é uma espécie de banditismo social que visava à justiça social, vingando a população pobre contra os coronéis, que, além de dominarem a estrutura latifundiária, exerciam avultada influência sobre o governo. De acordo com a segunda concepção, os cangaceiros poderiam exercer papel de justiceiros sociais, mas também poderiam se associar a grandes fazendeiros, eliminando os adversários destes: cangaço e coronelismo existiam em harmonia simbiótica.

3 Conforme Hans Kohn (apud QUEIROZ, 2003, p. 32), o messianismo consiste na “crença na vinda de um redentor que porá fim à ordem presente de coisas, universalmente ou para um só grupo, instituindo neste mundo uma nova ordem de justiça e felicidade”. Associando aspectos sociais, políticos e religiosos, o movimento messiânico nasce como reação a desgraças e injustiças sociais e afirma a esperança numa transformação positiva das condições penosas de existência. Tal mudança aconteceria por meio da subversão da ordem social vigente e seria desencadeada por um messias – uma personagem divina ou histórica – somente quando os membros da seita cumprissem as ordens de seu líder (cf. QUEIROZ, 2003, p. 383).

dos séculos XIX e XX. Entre o período publicaram-se, a exemplo, *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, e *Os Brilhantes* (1895), de Rodolfo Teófilo, que exploram o cangaço; *O Reino Encantado: crônica sebastianista* (1878), de Araripe Júnior, e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que se centram em movimentos messiânicos. Entre as narrativas que abrangem ambos os fenômenos, destacamos *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, romances complementares que têm como coluna vertebral a violência e suas consequências lancinantes: “É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma crueza e com a mesma humanidade”, informa-nos Lins do Rego (2004, p. 27), na advertência ao segundo romance.

Pedra Bonita e *Cangaceiros* acompanham a vida de Antônio Bento, neto e irmão de cangaceiro, bisneto e irmão de beato. O primeiro romance divide-se em duas partes – “A Vila do Açú” e “Pedra Bonita” – e narra dramaticamente as aflições de Bentinho diante do conflito entre as comunidades que intitulam as seções da narrativa. Enquanto a população da Vila do Açú atribuía a decadência do vilarejo às mortes sacrificiais provocadas pelo movimento messiânico de Pedra Bonita, os habitantes desta localidade culpavam os moradores de Açú por terem enviado forças policiais ao arraial, impedindo a concretização da profecia messiânica.

A parte inicial de *Pedra Bonita* se desenrola em torno da rejeição de Antônio Bento, filho das terras de Pedra Bonita, pelos habitantes da Vila do Açú. Durante a seca de 1904, Bento foi deixado por sua mãe, Josefina, sob os cuidados do padre Amâncio, seu padrinho, em uma tentativa de garantir a sobrevivência do filho e de encaminhá-lo à vida religiosa. No Açú, “um oco, uma terra de bichos” (REGO, 1968, p. 70), Bento vive profundas angústias sem compreender o motivo de ser odiado por seus vizinhos.

A segunda parte inicia-se com a apresentação de seus pais, Bento Vieira (Bentão) e Josefina, e de seus irmãos, Deodato, Aparício e Domício. Esse quadro inicial contribui ainda para a percepção de Bentinho sobre seu sentimento de não pertencimento aos seus. É nessa seção que ele descobre o motivo de ser odiado por Açú: seus antepassados envolveram-se no movimento messiânico de Pedra Bonita, que contou com o sacrifício

de pessoas, inclusive de crianças. Açú associa, assim, suas desgraças ao morticínio ocorrido na vizinhança. Bento se torna ainda ciente da suposta maldição que assombra sua família, os Vieiras: seu bisavô, de quem herdara o nome, fora o responsável pela dissolução do messianismo de Pedra Bonita, o que ocasionou a morte de inúmeros messianistas. De acordo com sinhá Josefina, corre em suas veias e nas veias de seus filhos o “Sangue de Judas” (REGO, 1968, p. 134). O romance fecha-se com Bentinho fazendo a ação oposta à de seu bisavô: dirige-se à Pedra Bonita na tentativa de prevenir seus familiares e os devotos da Pedra da ação orquestrada pela polícia, que, partindo de Açú, objetivava exterminar o movimento messiânico que ressurgia.

Em *Cangaceiros*, também dividido em duas partes – “A mãe dos cangaceiros” e “Os cangaceiros” –, narra-se a vida de sinhá Josefina e Bentinho na Roqueira, sítio do Capitão Custódio, para onde foram enviados por Aparício após a destruição do reduto de Pedra Bonita. A primeira parte do romance realiza uma incursão pelos sentimentos de Josefina, que se atormenta por saber que Aparício e Domício tornaram-se cangaceiros. Para a mãe abatida, a violência de sua progênie é a concretização da maldição que assombra os Vieiras. Por onde quer que ela vá, as atrocidades dos filhos afligem-na visceralmente. Mergulhada em seu drama, sinhá Josefina enlouquece e, tragicamente, enxerga a morte como meio de aplacar suas dores.

“Os cangaceiros” focalizam as apreensões de Bentinho, que luta contra sua sina: entrar para o cangaço. Por ser irmão de um chefe do cangaço e por estar morando em propriedade de um coiteiro do irmão, ele é obrigado a realizar “serviços” para o bando de Aparício, como ajudar a se reestabelecerem os cangaceiros que, feridos em batalhas, são levados para Roqueira. A consanguinidade com um fora da lei ergue ainda obstáculos entre Bentinho e seu interesse amoroso, Alice, cujo pai, mestre Jerônimo, abomina o banditismo.

A sombra de Aparício perturba não apenas a vida de Bento, mas também a de todos que viviam no sítio do capitão Custódio, que via no cangaceiro a única alternativa para vingar a morte do filho. A vendeta,

porém, não se concretiza, o capitão enlouquece e suas terras se tornam ameaçadas pela ação violenta das volantes policiais. Desamparado, o protagonista do romance continua a fugir da sina de sua família: ao final da narrativa, para escapar do cangaço e da violência das volantes, Bentinho é obrigado a deixar o sertão.

Compreendemos que, em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a experiência da violência e da angústia é elemento estruturante da história dos Vieiras. Ela decorre, principalmente, da “maldição do sangue”, que une a família ao movimento messiânico e ao cangaço. Em ambos os romances, a violência tematizada ultrapassa a mera representação das brutais ações derivadas do messianismo e do cangaceirismo e assume função preponderante na conformação de personagens.

3.1. Vem cangaceiro, vem volante

“Sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem cangaceiro, vem a volante.” (REGO, 1968, p. 183). A fala de sinhá Josefina a seu filho Domício sintetiza os sentimentos de desalento e resignação que dominam as personagens regueanas. Como salienta Schøllhammer (2013, p. 80) sobre o Regionalismo brasileiro, a recorrência “das lutas entre jagunços, dos heróis justiceiros do sertão representa a articulação histórica de uma ordem social regida pela violência na ausência das garantias da lei de despersonalização da justiça”. Em uma realidade social marcada pela violência e arbitrariedade do poder, os sertanejos mais desapossados encontram-se relegados ao ditame de coronéis, cangaceiros e líderes messiânicos. Enquanto estes conseguem levar esperança, amenizando os sofrimentos, aqueles usam o rifle para impor uma ordem autoritária segundo a qual todos que lhes são contrários devem sofrer as consequências: “Aparício arrancou os olhos do tenente, gritando: ‘Vai, fio de uma puta, e conta ao governo o que tu viu aqui em Serrote Preto. Vai, fio de uma puta e diz ao governo que Aparício te arrancou os olhos de cachorro.’” (REGO, 2004, p. 189).

Mesmo os representantes do Estado subjugam-se a esse estado de ordem: os coronéis assumem o controle da política e as ações oficiais obedecem a

seus interesses. As forças que deveriam proteger os sertanejos mais pobres não o fazem. Assumem, contudo, constantes práticas de violência sem critérios ou respaldo legais, abusando do poder que lhes é conferido. Em *Pedra Bonita e Cangaceiros*, as volantes policiais tornam-se tão terríveis e temidas quanto os cangaceiros. A semelhança entre elas não se percebe exclusivamente pela violência empregada; ela já se manifesta na indumentária: “Reparou Bentinho nos trajés dos soldados. Não fazia diferença dos cangaceiros. Chapéu de couro, punhal atravessado, alpercatas de couro cru” (REGO, 2004, p. 161). As duas forças constituem as faces de uma mesma moeda, originando, na estrutura social da qual fazem parte, uma guerra sangrenta em que batalham duas frentes que empregam o mesmo *modus operandi*. Nas páginas da literatura, reflete-se, dessa maneira, a vida social do sertão nordestino: “polícia e cangaceiros se estruturavam da mesma maneira” (QUEIROZ, 1986, p. 36), como podemos observar na impetuosidade da força oficial ao invadir o sítio dos Vieiras à procura de Aparício:

Os soldados se riam. Era já madrugada. As candeias de azeite davam uma luz de quarto de defunto. No chão, deitada, a velha Josefina chorava como um menino apanhado. O velho Bentão, para um canto, meio desfalecido. E Domício amarrado para ser levado para Dorés. O Araticum escangalhado. [...] E com o dia raiando saíram. Domício na frente com os braços amarrados para trás. [...] Bento nem sabia onde estava. O sangue corria-lhe da cara e doía o lombo que nem podia se mexer. A raça dos Vieiras estava pagando, pagando a traição. (REGO, 1968, p. 126).

Sucedem-se à invasão a destruição da casa e o açoite com chicote de boi. Todos os homens da família são brutalmente agredidos, o que gera nos soldados certo prazer. A predominância de períodos curtos no excerto mime-tiza o estado de semiconsciência da personagem a quem o narrador se acopla, Bentinho, e enfatiza, portanto, as dores resultantes do sadismo dos soldados. Importa-nos sublinhar também a marcação temporal: o advérbio “já” na segunda oração do trecho revela que a agressão se estendeu da noite à madrugada, somente cessando com o raiar do sol, quando, amarrada como rês, a família de Aparício é levada para a cadeia. Sob a perspectiva de Bento, o crime deriva da suposta maldição que os acompanha.

Não nos limitamos, contudo, a considerar que a violência nessa e em outras cenas dos romances aqui analisados funcione como simples homologia da realidade social sertaneja. As práticas agressivas e perversas trazem as personagens de forma a arruinar suas vidas: não há redenção para o sertanejo pobre, que, como sinhá Josefina, corrói-se física e psicologicamente – a única saída é a morte. O narrador regueano confronta, pois, o leitor com a crueldade do próprio ser humano, seu semelhante, engendrando efeitos de repulsa e horror. Ousamos afirmar que o tratamento literário dado à violência em *Pedra Bonita* e, sobretudo, em *Cangaceiros*, sobreleva a questão regional e estende-se ao universal: mais do que tematizar o sertão e o sertanejo, Lins do Rego desvenda a intimidade humana confrontada com sua natureza ambígua, simultaneamente atraída e repelida pela violência. As recordações do cangaceiro “negro Vicente” corroboram nossa interpretação, haja vista que seus delitos o atormentam quando se afasta do cangaço para se recuperar de uma lesão:

E agora ali estava e não se sentia garantido, e não se sentia na posse da sua vida. Sim. Aquilo podia ser medo de verdade. Não era possível que fosse medo, não tinha nem medo da morte. Mas as recordações da sua vida enchiam aquela casa dos mortos que matara, de gente que derrubara nas lutas brabas. Via a cara do homem que seu padrinho matara na estrada, com os olhos vidrados e as orelhas arrancadas. [...] Via as feições murchas da velha que na fazenda de Candinho Novais caíra varada de bala, quando correu para arrancar uma filha moça das mãos de Pilão Deitado. [...] Aquela cara vinha lhe aparecer, estava na sua cabeça, a cara murcha, os cabelos brancos desenrolados na poeira do terreiro e o sangue correndo. A moça gritava nas mãos do cabra que se punha por cima dela, babando de gozo. E aquela cara murcha, os cabelos brancos, o sangue molhando a terra, tudo estava naquele lugar, ele bem via como se fosse o fato de um minuto. Não podia mais ficar naquela casa. (REGO, 2004, p. 253).

Valendo-se do discurso indireto livre, o narrador nos apresenta uma série de crimes praticados por Vicente, detalhados de forma a horrorizar o leitor. As infrações retornam do passado por meio de lembranças persistentes, o que se expressa pela repetição⁴ de um mesmo quadro. O aturdimento e o

4 O narrador de Lins do Rego emprega a estratégia de repetir a rememoração de determinados eventos em diversas passagens das narrativas de forma a enfatizar o tormento entranhado

medo experimentados por Vicente o aproximam de um estado alucinatório que beira o universo sobrenatural. Longe do cangaço, com tempo para refletir, depara-se com sua própria violência, que o assusta profundamente. Como consequência, o cangaceiro humaniza-se; não é um ser exclusivamente mau. Trata-se apenas de mais um homem atormentado por sua relação dual com a violência.

3.2. “*Nós somos do sangue de Judas*”

Sinhá Josefina e Bentinho também fazem parte do grupo de personagens angustiadas profundamente por práticas cruéis e agressivas. Apesar de não cometerem atos violentos, mãe e filho são vítimas de sua ligação com o messianismo e o cangaço. Para Josefina, mulher que cultivava uma religiosidade desmedida, as violências praticadas por seus filhos cangaceiros refletem a maldição dos Vieiras; não são, dessa forma, resultado das conturbadas relações sociais estabelecidas entre governo, coronéis e cangaceiros. O “sangue de Judas” que corre em seu corpo, acredita, é o motivo de sua ruína.

À sombra do messianismo e, sobretudo, do cangaço, Josefina trava uma intensa luta interior consigo mesma: afinal, ela é descendente de messianistas e mãe dos cangaceiros mais perigosos do sertão. Ao se negar como mãe, experimenta uma cisão brutal que a contrapõe contra o seu próprio *eu*, o que é representado narrativamente pelos monólogos interiores apresentados pelo narrador, que se vale, sobretudo, do discurso indireto livre. Temos, assim, acesso aos pensamentos e às emoções dessa personagem trágica:

Mas lhe pesavam mais na alma seca as palavras sobre o filho perdido nas caatingas, como uma onça suçuarana. Nisto um canto de bendito encheu a terra de tristeza. [...] Rompia a alma da velha como se fosse a música fãnhosa das rezas dos romeiros. E corria também do seu corpo de mãe castigada o sangue dos inocentes. No seu corpo curtido de dor Aparício ia deixando,

em suas personagens. Capitão Custódio, a exemplo, traz a morte de seu filho e seu desejo de vingá-la frequentemente em sua fala, o que, nas mãos de um romancista menos habilidoso, tornar-se-ia enfadonho.

a rifle e a punhal, as marcas das vinganças de Deus. Com aquela trouxa na cabeça, curvada, com os últimos raios do sol no verde da mata, assemelhava-se a um quadro bronco de via-sacra. Era o destino que se arrastava como um verme de Deus. (REGO, 2004, p. 56).

O quadro acima conforma-se quando sinhá Josefina escuta de uma lavadeira as atrocidades praticadas por Aparício, chefe do cangaço. A lembrança do destino violento de seu filho a mergulha em uma tristeza profunda, acentuada pelo oração entoada e pelo melancólico entardecer. Em seu íntimo, seu filho cangaceiro a dilacera lentamente. Como Cristo, que sofre pelos pecados da humanidade, Josefina resigna-se e padece pela maldição de sua família, que, segundo ela, seria repudiada por Deus, ideia confirmada pela comparação de seu destino a um verme viscoso se arrastando.

Os sofrimentos causados pelas ações de Aparício, que em combate vira “o diabo em figura de gente” e “tem os olhos como duas chagas encarnadas” (REGO, 2004, p. 188), são a causa principal da ruína de sua mãe, que enlouquece. Sinhá Josefina, em acessos de fúria e loucura, passa então a renegar os frutos de seu ventre: “Eu te amaldiçoo, irmão de Aparício, filho de Bentão, neto de Aparício velho” (REGO, 2004, p. 92); “Aparício é filho do diabo. Ele se fez aqui nesta minha madre com a força do cão. Eu botei para fora um filho do diabo.” (REGO, 2004, p. 111). O conflito interno vivido por essa personagem acentua-se, levando ao último grau de sua decadência: o suicídio. Para se ver livre da maldição de sua família, para aplacar as dores e as angústias de ter filhos assassinos, Josefina enforca-se: a morte é sua única redenção. A situação torna-se ainda mais dramática pela forma como o narrador descreve o encontro de Bento com o corpo de sua mãe:

As pernas de Bentinho tremiam, um frio de morte entrara-lhe de corpo adentro, mas foi andando bem devagar [...]. A casa toda em silêncio. Foi à cozinha e o fogo estava apagado. Pôs os ouvidos para escutar, e nada. Aí criou mais coragem e empurrou a porta do quarto da mãe. Deu um grito de pavor. O corpo de sinhá Josefina pendia de uma corda, com a língua de fora e os olhos esbugalhados. O mestre já estava ao seu lado e com a faca cortou a corda. Sinhá Josefina estendeu-se no chão, rígida. O filho abraçou-se com ela, num choro convulso de cortar co-

ração. O mestre Jerônimo passou-se para o copíá, fugindo da tristeza do quadro.

A noite entrava de portas adentro com os gemidos de seus bichos. Ventava frio, um sopro de nordeste que trazia de longe um cheiro das açafroas da horta de sinhá Josefina. [...] Sozinho na casa, com o corpo da mãe estendido no chão, apoderou-se de Bentinho um medo indomável. A sua cabeça não funcionava, não encontrava um galho de árvore para segurar-se. (REGO, 2004, p. 141).

O excerto é construído de forma a acentuar a consternação do rapaz. Sua entrada na casa recobre-se por um suspense fomentado tanto pela casa, caracterizada como silenciosa e escura, quanto pela ação de Bento, descrita como lenta e cautelosa. O narrador parece querer adiar a irrupção de algum mistério que envolve a mãe da personagem. Quando o suicídio de Josefina é enfim revelado, toda a tensão acumulada por Bentinho é liberada em um grito de pavor. A dor que assola o filho é ainda ressaltada pela aparência fúnebre e assustadora da noite, fazendo-o sentir medo. Com a aparição do corpo da mãe na cena, nós, leitores, deparamo-nos com um episódio que mescla horror e drama: horrorizamos-nos diante do cadáver pendurado ao mesmo tempo que nos apiedamos do sofrimento do protagonista. Por meio de um episódio centrado na máxima violência autoinfligida, o narrador agencia emoções díspares nos âmbitos diegético e exegético, revelando a potência de atos violentos na literatura.

O estado fóbico de Antônio Bento diante de sua mãe morta assemelha-se aos sentimentos de medo e abandono experienciados diante dos acessos de loucura de Josefina. Assumindo a perspectiva de Bentinho, o narrador revela as apreensões que o assombram:

O que poderia fazer? Encostou-se na parede, estendeu-se no chão frio e deixou que os fatos viessem para cima dele como o barro que vai cobrindo uma cova. Sentiu-se enterrado vivo com a terra tapando os seus olhos, os seus ouvidos, a sua cabeça. [...] Todos os medos vinham chegando para ele. (REGO, 2004, p. 112-113).

A violência praticada por seus irmãos atinge triplamente Bentinho: além de lhe fazer estar atento à polícia e de lhe tolher o envolvimento amoroso,

a relação que os irmãos mantêm com o cangaço enlouquece e arruína sua mãe, o que gera mais tormentos ao rapaz.

Carregando o peso de uma mãe louca, de irmãos e avô cangaceiros, de um bisavô traidor de Pedra Bonita, Bento entra em conflito consigo. Se seu destino parece apontar para o cangaço, sua criação e sua personalidade distanciam-no da vida criminosa. Se seus familiares acreditam nos santos da Pedra e em lendas, seu padrinho padre Amâncio lhe ensinara o catolicismo. Situado entre dois extremos, o filho de Josefina, tal como ela, também vê a morte como libertação: “desejou o fim de tudo, a morte de tudo. E relaxou os membros, estendeu-se outra vez sobre o chão, para que pudesse chegar mais fácil o golpe final.” (REGO, 2004, p. 114); “Era a morte. A morte que Bento sentia perto dele, abrindo os braços para ele, convidando-o, chamando-o para o seu repouso, a sua tranquilidade. [...] Ele Bento queria morrer. E este pensamento lúgubre o absorvia. Tinha que ser, tinha que ser.” (REGO, 1969, p. 209). Ao longo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, o desejo por sua própria morte ronda o protagonista. Sua luta interna não o leva, porém, à sua destruição. Bentinho termina a narrativa fugindo de seu passado, da cruz do messianismo, do rifle do cangaço, do cipó de boi das volantes e dos coronéis. Antônio Bento foge, enfim, da violência do sertão, “da terra dura e assassina” (REGO, 2004, p. 396).

4. Considerações finais

Pedra Bonita e *Cangaceiros* narram, portanto, uma trama cujas bases se localizam na violência do sertão nordestino e na violência das paixões humanas. Lins do Rego emprega em ambos os romances a violência como representação especular da realidade social sertaneja e como fonte das angústias que corroem as personagens. O messianismo e o cangaço não perdem suas “cores locais”, porém não se restringem a elas: os dois fenômenos sociais, sobretudo o último, são tematizados de maneira a arquitetar uma narrativa em que os atos violentos funcionam como engrenagem fundamental. Sem eles, o drama da família Vieira não ocorreria.

A onisciência do narrador permite-nos investigar o âmago das personagens, o que se torna essencial para a compreensão de como as violências cometidas afetam as diferentes figuras, impedindo, assim, a consolidação de uma visão única sobre o messianismo e o cangaço. Aparício é, sem dúvida, violento, mas crê no santo da Pedra e ama a mãe; negro Vicente estupra e mata mulheres, mas sua consciência o perturba. Cangaceiros e messianistas humanizam-se. Não são eles, nos romances analisados, as principais causas do mal. Estas relacionam-se, na verdade, à estrutura social na qual os sertanejos mais pobres estão à mercê dos mandos e desmandos de uma elite rural que controla também as autoridades oficiais: “Rapaz, morrer é fácil, o diabo é viver. [...] Vem volante [...] e não vai ficar ninguém para contar história. Assim é este sertão.” (REGO, 2004, p. 393-394).

Os atos violentos trazem consequências mais agressivas justamente para aqueles que não os praticam. Capitão Custódio e sinhá Josefina enlouquecem. Esta, em um conturbado conflito consigo mesma, tem um fim trágico: seu suicídio foi a única forma de se libertar do peso das horríveis ações de seus filhos cangaceiros e daquelas praticadas pelos seus antepassados messianistas. Antônio Bento é seu filho que não adere ao cangaceirismo. Sua fuga do sertão pode significar o fim da maldição que sinhá Josefina acreditava sofrerem os Vieiras. Não saberemos, porém, se a sina dos Vieiras acompanhou ou não Bentinho, que, ao longo dos dois romances, luta dramaticamente contra seu suposto destino: o rifle do cangaço.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo social*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191-212, nov. 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARROLL, Joseph. The Extremes of Conflict in Literature: Violence, Homicide, and War. In: SHACKELFORD, Todd K.; WEEKES-SHACKELFORD, Viviana A. (ed). *The Oxford Handbook of Evolutionary Perspectives on Violence, Homicide, and War*. New York: Oxford University Press, 2012. p. 413-434.

_____. Violence in Literature: An Evolutionary Perspective. In: SHACKELFORD, Todd K.; HANSEN, Randal D. (ed). *The Evolution of Violence*. New York: Springer, 2014. p. 33-52.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião, o rei dos cangaceiros*. Rio de Janeiro: Paz e bem, 1981.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Alfa-Omega, 2003.

_____. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1986.

REGO, José Lins do. *Cangaceiros: romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Raphael Martins. *A Barbárie como arte: tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo*. 2005. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

O SUBLIME EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* (1956), DE GUIMARÃES ROSA

João Pedro Bellas¹

1. Introdução

Um dos grandes pilares da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas* (1956) é daquelas obras que, dada a sua complexidade temática e estrutural, sustentam uma vasta variedade de leituras e interpretações diferentes, como bem observou Antônio Cândido (1964). É comum encontrarmos na fortuna crítica do romance estudos bastante diversos, que vão desde a investigação linguístico-formal a análises sociopolíticas, filosóficas ou psicanalíticas. Nos últimos anos, temos visto ganhar território uma chave de leitura até então pouco explorada, que visa a demonstrar que a *magnum opus* de João Guimarães Rosa² pode ser interpretada tomando-se como fio condutor o medo enquanto um elemento estruturante de toda a trajetória narrada por Riobaldo.³

1 O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo fomento à minha pesquisa.

2 Médico, diplomata e escritor, João Guimarães Rosa ocupa um lugar destacado no panteão da alta literatura brasileira, sendo muitas vezes considerado o maior escritor brasileiro do século XX. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 6 de agosto de 1963, é autor de uma obra profundamente marcada por seu experimentalismo linguístico e por ser quase sempre ambientada no sertão mineiro, a partir do qual tematiza questões universais da reflexão humana. Sua produção literária, iniciada com a antologia de poemas *Magma* (1936), consiste principalmente em contos e novelas. *Grande sertão: veredas* (1956) foi o único romance que escreveu.

3 Destaco, principalmente, os textos de Afonso Cardoso (2006), Júnia Pereira (2017) e Júlio França (2019).

Este texto insere-se nessa perspectiva hermenêutica e dá continuidade à leitura que apresentei em um artigo anterior, ao lado de Júlio França, no qual discutimos a relação de *Grande sertão* com as poéticas do mal a partir de uma análise da violência como um aspecto também fulcral no romance (cf. FRANÇA; BELLAS, 2020). Naquele estudo, sustentamos que a violência configurava um elemento essencial para a narrativa de Riobaldo, porque ela surge, de maneira recorrente, associada ao medo – seja como um produto deste, seja como uma forma encontrada pelo protagonista de dar conta de seus temores. O objetivo deste artigo é dar sequência a esse estudo e investigar um dentre os vários meios empregados por Guimarães Rosa com vistas à representação dos medos experimentados por Riobaldo: o sublime.

O autor lança mão do sublime, primeiramente, como um recurso formal na construção da narrativa. Essa estratégia de composição relaciona-se com uma visão de mundo cósmica aparentemente sustentada por Rosa, o que nos permite vislumbrar a hipótese de que o efeito estético que o autor almejava suscitar em seus leitores passa pela representação dessa mesma visão de mundo. Tendo isso em vista, o presente ensaio será estruturado em três partes: em um primeiro momento, caracterizarei brevemente o cosmicismo e como ele configura uma perspectiva endossada por Guimarães Rosa; já na segunda e na terceira partes, tratarei especificamente do sublime em *Grande sertão*, analisando, respectivamente, a relação de Riobaldo com o próprio sertão e a sua tentativa de compreender o que é o mal, personificado no romance pela figura do diabo.

2. A visão de mundo cósmica de Guimarães Rosa

O cosmicismo é uma visão de mundo tipicamente associada ao ficcionista americano H. P. Lovecraft, que sistematizou uma poética de horror fundamentalmente pautada nessa filosofia: a literatura de medo cósmico. Em linhas gerais, trata-se de uma posição fatalista, que sustenta que o ser humano ocupa um lugar muito pequeno frente à vastidão do cosmos e que suas ações não são capazes de interferir na mecânica universal. Nas palavras do próprio

Lovecraft, o cosmicismo funda-se na crença de que “o atual universo visível, nossa minúscula Terra e nossa raça de seres orgânicos inferiores [formam] apenas um incidente transitório e desprezível” (LOVECRAFT, 2012, p. 138).

Obviamente, quando comparamos o posicionamento lovecraftiano e a perspectiva de Guimarães Rosa, algumas ressalvas precisam ser feitas. Embora a minha proposta seja ler o romance à luz das poéticas do mal, seria um salto qualificar a obra rosiana como um exemplar da literatura de horror. Tampouco seria correto afirmar que o escritor brasileiro compartilha do mesmo pessimismo profundo e da misantropia que caracterizam o cosmicismo tal qual definido por Lovecraft. Guimarães Rosa parece mais interessado no mistério que envolve o mundo à nossa volta. Isso equivale a dizer que, quando qualifico a visão de mundo presente em *Grande sertão* como cósmica, tenho em mente a concepção de que o homem ocupa um lugar pequeno e transitório em um mundo que se apresenta como algo vasto, jamais subsumível à capacidade de compreensão do ser humano, bem como alheio à nossa vontade. Na perspectiva rosiana, portanto, o homem não parece ser um releve acidente, visto que um dos principais interesses de sua produção é colocar em cena as ansiedades existenciais do indivíduo. Essa é uma visão que aparece de maneira recorrente na obra de Guimarães Rosa, sendo esse um dos elementos que distinguem o regionalismo praticado pelo autor daquele produzido pela geração de 30.

Enquanto o regionalismo mais tradicional de autores como José Lins do Rego ou Érico Veríssimo era quase sempre marcado por um engajamento político e, principalmente, mostrava-se empenhado em recriar uma realidade física, muitas vezes concentrando-se em estereótipos locais como o sertanejo ou o gaúcho, a proposta de Guimarães Rosa era a de construir um sertão que fosse antes um espaço primordialmente existencial (cf. COUTINHO, 2013, p. 26). Nele, o autor encenava algumas das questões mais centrais e, talvez, universais da vivência humana. Nesse caso, o homem e o sertão formam um todo integral, na medida em que este só nos é retratado pelo filtro da percepção daquele.

Nesse contexto, não raro constatamos que o sertão rosiano é percebido como uma realidade incapaz de ser totalmente apreendida pelo intelecto humano, e é nele onde ficarão mais patentes as contradições da vida experi-

mentadas pelo indivíduo: sempre que este tenta compreender qualquer coisa, há sempre algo que lhe escapa. Isso é bastante patente em *Grande sertão*. Riobaldo é atormentado tanto por não ser capaz de afirmar com certeza a existência ou não do diabo – o que, por sua vez, reflete as ansiedades do protagonista em relação ao mal presente no mundo – quanto por não conseguir dar conta do mundo que o cerca.

Esta visão é reforçada na produção rosiana como um todo. O autor quase sempre aborda, em maior ou menor grau, o caráter insondável do mundo. Isso é manifesto na atmosfera de mistério de algumas narrativas como “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras histórias* (1962). E em outras narrativas isso ocorre de maneira ainda mais evidente, como é o caso dos contos “O espelho”, que também integra *Primeiras histórias*, e “Os chapéus transeuntes”, publicado originalmente no volume *Os sete pecados capitais*, organizado pela editora Civilização Brasileira em 1966. No primeiro, acompanhamos um narrador que investiga o sentido da existência humana tomando como ponto de partida nossos reflexos em um espelho. Boa parte do monólogo gira em torno do fato intrigante de que o narrador é incapaz de enxergar o seu próprio reflexo, o que parece informá-lo sobre o seu lugar no mundo: “Seria eu um... des-almado? [...] E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória” (ROSA, 2001b, p. 126). No segundo conto, acompanhamos a reunião de uma família para o velório do patriarca, que se encontra à beira da morte. Um dos motores do enredo é a vontade irredutível do moribundo de ser enterrado no cemitério mais humilde de seu povoado, em cujos portões lê-se a inscrição “VOLTA PARA O PÓ, MÍSERO, AO BARRO DE QUE DEUS TE FEZ” (ROSA, 2015, p. 69). Esse desejo provoca um intenso desconforto nos seus familiares, sobretudo porque explicita a crença que sustenta o cosmicismo: a ideia de que o ser humano ocupa um lugar pequeno e transitório em meio ao universo em que habita.

As duas concepções que fundamentam o cosmicismo são a vastidão do mundo e a obscuridade que lhe caracteriza, uma vez que não somos capazes de compreendê-lo em sua totalidade. Ambas as ideias são bastante caras ao

sublime (cf. FRANÇA; BELLAS, 2017), na medida em que os objetos tradicionalmente associados ao conceito são (i) marcados por sua grandiosidade, que abarca o indivíduo que o contempla; (ii) e/ou marcados pela sua indeterminação, já que no mais das vezes tratam-se de objetos cujos limites não podem ser apreendidos por nosso aparato cognitivo – pensemos, por exemplo, no vasto oceano que se estende para além do que nossa visão alcança. Edmund Burke, uma das principais autoridades a respeito do sublime na tradição filosófica, identifica a vastidão e o infinito como ideias bastante propícias a constituírem uma fonte do sublime, assim como define a obscuridade como um componente essencial para esse tipo de experiência estética, pois “[quando] conhecemos a extensão completa de um perigo, quando acostumamos nossos olhos a ele, grande parte da apreensão desaparece” (BURKE, 2018, p. 59-60).

Dada a afinidade entre o sublime e o cosmicismo, não é surpreendente que obras literárias que expressem essa visão de mundo incorporem em seus procedimentos composicionais as ideias que são comumente associadas àquele conceito estético. Noções como vastidão, grandiosidade, obscuridade, poder, magnitude, dentre outras, são apropriadas com fins a dar vazão, ficcionalmente, a essa perspectiva sobre o cosmos; e, para entender tanto a forma como os possíveis efeitos de recepção dessas narrativas – como é o caso de *Grande sertão: veredas* – é bastante interessante trazer à luz tais elementos que compõem a sua estrutura.

3. Sertão, realidade que tudo abarca

“O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (ROSA, 2001, p. 431). Essa reflexão de Riobaldo oferece uma boa imagem da sublimidade do sertão construído por Guimarães Rosa em seu romance. Na tradição do sublime, importantes pensadores como John Dennis e o próprio Burke, anteriormente citado, reconhecem a divindade como a ideia sublime por excelência. Se somos exaltados por objetos imponentes em razão de sua vastidão e/ou poder, então a ideia de Deus é o grande ápice da sublimidade, uma vez que não seria possível reconhecer alguma coisa mais grandiosa ou poderosa do que

um ser onipotente. Sendo assim, ao oferecer a metáfora do sertão como uma arma cujo gatilho seria Deus, a elucubração de Riobaldo parece sugerir uma hierarquia em que o mundo que o cerca é percebido por ele como maior do que o próprio criador.

Essa asserção, na verdade, resume o tratamento dado ao sertão na obra. A todo momento a narrativa busca reforçar o caráter totalizante e arrebatador desse espaço. Não por acaso, o protagonista repete, ao longo de toda a sua narração, alguns motes que simbolizam a sublimidade do sertão: “O sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 30), “O sertão é do tamanho do mundo” (p. 108), “O sertão nunca dá notícia” (p. 387), e a lista poderia continuar exaustivamente. Todas essas afirmações, tomadas em conjunto, ressaltam a vastidão e a ubiquidade do espaço sertanejo – ao menos da forma como ele é apreendido por Riobaldo. O sertão apresenta-se no romance não apenas como um mero espaço físico, mas principalmente como um espaço **metafísico**, que parece exceder os limites da vivência humana.

Tais declarações atestam a noção de que se trata de uma realidade que jamais poderá ser compreendida ou apreendida totalmente pelo homem e ressaltam a virtual infinitude do sertão. Esse é um dado fundamental, já que o infinito é uma das ideias mais consolidadas da tradição do sublime. Burke (1990, p. 67) a considerava uma importante fonte dessa experiência estética porque, a seu ver, ela era capaz de suscitar no ser humano o mesmo efeito fisiológico das situações de perigo que nos inspiram sensações de terror. Do mesmo modo, Immanuel Kant (2012, p. 97-98) fez da ideia de infinito o fundamento do modo do sublime a que denominou “matemático”, aquele que nos arrebatava por exceder nossa capacidade cognitiva de compreender as intuições sensíveis que apreendemos na natureza.

A grandiosidade percebida por Riobaldo já seria um elemento suficientemente significativo para que pudéssemos qualificar o sertão rosiano como um objeto sublime. Entretanto, a impressão que o mundo provoca no protagonista não diz respeito apenas à sua apreensão como uma grandeza desmedida. Outra característica fundamental do espaço descrito pela narração de Riobaldo é o poder que ele apresenta, muitas vezes fazendo com que se torne uma ameaça física aos indivíduos que ali habitam.

As principais reflexões sobre o sublime reconhecem o potencial afetivo de uma emoção como o medo para a produção das condições adequadas para uma experiência dessa ordem. Burke, especificamente, entende que o terror é a condição *sine qua non* do sublime. Para o filósofo, “tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime” (BURKE, 2018, p. 56). Do mesmo modo, Kant (2012, p. 108-109), esclarecendo seu entendimento sobre o sublime dinâmico, estabelece que esse modo da experiência é pautado na ideia de poder. Nesse caso, a natureza apresenta-se a nós como uma força capaz de sobrepor nossa capacidade física de resistir a ela. Essa formulação kantiana é perfeitamente conciliável com a de Burke na medida em que ambas reconhecem no objeto uma ameaça à preservação da vida do indivíduo que o contempla. Portanto, os dois filósofos nos mostram que o sublime pode ser decorrente não apenas da percepção da grandiosidade de determinado objeto, mas também de sua capacidade de constituir uma ameaça. Essa é uma característica patente do espaço narrativo de *Grande sertão*. O sertão descrito por Riobaldo, além de vasto, apresenta-se muitas vezes como um ambiente opressor e fonte dos mais terríveis medos, convertendo-se assim em um verdadeiro *locus horribilis*.

O principal exemplo dessa característica assustadora é o Liso do Susuarão, local em que residia o “miolo mal do sertão” (ROSA, 2001, p. 79). A região é percebida por Riobaldo quase como uma entidade viva, e é tão aterradora que o simples pensamento de precisar atravessá-la é capaz de causar os mais intensos temores nos sertanejos. Nesse sentido, a descrição feita pelo protagonista é bastante significativa:

Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa – taperão de tudo, fofo ocado, arrevesso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confiante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor.

E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente (ROSA, 2001, p. 77-78).

O primeiro elemento digno de nota é o seu caráter decadente: adentrar nele é quase uma viagem para tempos passados. O território assemelha-se a um grande deserto e a impressão causada por ele é a de que o mundo envelhece. A decadência é reforçada pela total ausência de vida no local. Além de não haver nenhum indício da presença de animais naquele “taperão”, os vegetais que ali estão não possuem nenhum sopro de vida e toda a plantação está seca. O segundo elemento notável é o fato de que a própria luz e o calor do sol são convertidos em uma fonte de tormentos: eles impedem a observação dos limites do Liso, tornando-o virtualmente infinito, e castigam o grupo que o atravessa, provocando a sensação de que eles estão inspirando fogo.

O relato de Riobaldo ganha cores ainda mais macabras na sequência da narração do “martírio”, quando o protagonista afirma que “o Liso do Susuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa” (ROSA, 2001, p. 81). E continua:

Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum poço não se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. De mim, entreguei alma no corpo, debruçado para a sela, numa quebreira. Até minhas testas formaram de chumbo. Valentia vale em todas horas? Repensei coisas de cabeça-branca. Ou eu variava? (ROSA, 2001, p. 82).

O espaço, que de início era marcado principalmente por sua decadência, consolida-se como uma força ameaçadora, convertendo-se em um pesadelo para Riobaldo e seus companheiros de travessia. O perigo da morte é sugerido pela completa ausência de fontes de água e pela intensidade do calor – “a luz assassinava demais” –, capaz inclusive de provocar alucinações e desvarios. A percepção da ameaça é tão imediata que lança os homens à reza, buscando consolo ao menos na superstição. Temos aqui, então, a concretização do poder máximo do sertão e do seu potencial para proporcionar medo, seja para

as personagens da narrativa, seja para o leitor. Isso explicita o caráter sublime do espaço narrativo construído por Guimarães Rosa, tanto no que ele tem de grandioso como no que tem de aterrorizante.

4. O diabo, razão de todo mal?

Além do sertão, outro elemento central da narrativa de Riobaldo é a reencenação do mito fáustico. Um dos principais fatores que o motivam a relatar a sua história ao viajante é sua tentativa de ganhar clareza a respeito do pacto com o diabo que ele acredita ter realizado. A presença constante da figura diabólica no romance, na verdade, surge na esteira de uma reflexão mais ampla do narrador. Um dos grandes mistérios que provocam a perplexidade de Riobaldo é a aparente ubiquidade do mal no mundo. Sem ser capaz de dar sentido a tantos atos perversos que testemunha, o protagonista enxerga no diabo a única explicação satisfatória para sua inquietação diante de toda maldade presente no sertão. E é precisamente sua dificuldade em compreender a perversidade de um personagem específico – Hermógenes, o seu principal antagonista – que o leva a buscar a realização do pacto com o diabo. Em diversos momentos da narrativa, não apenas Riobaldo como também vários de seus companheiros parecem enxergar no vilão o sumo mal. A única possibilidade que se mostra plausível para explicar tamanha ruindade é a de que seu adversário seja um pactário e, conseqüentemente, só possa ser superado mediante um acordo semelhante com o demônio.

A representação do diabo em *Grande sertão* pode ser interpretada sob vários prismas. Em minha leitura pautada pelo sublime, vou ressaltar especialmente dois elementos. Em primeiro lugar, um dos traços mais marcantes percebidos por Riobaldo é a obscuridade que envolve a figura diabólica. Em alguns momentos de sua narração, o protagonista elabora longas listas com nomes comumente dados ao demônio. A enumeração desses nomes é uma tentativa de conferir sentido a um ser que tem, em sua essência, o caos: “o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!” (ROSA, 2001, p. 31).

Fixar um nome, pois, é uma tentativa de corporificar algo que não possui uma forma definida. Essa tentativa, obviamente, é sempre frustrada, e o caráter fugidio do diabo lhe confere uma incerteza inexorável, algo com o qual Riobaldo jamais consegue lidar. Essa obscuridade é um dos atributos que conferem sublimidade ao diabo, já que se trata de uma ideia que jamais se dará a conhecer. A isso se soma a sua aparente onipresença: “E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo” (ROSA, 2001, p. 34). Estando em toda a parte, é impossível dar conta da ideia do diabo em sua totalidade, tornando-o uma fonte de ansiedade, dadas a sua indeterminação e a sua vastidão.

É interessante observar que, nesse ponto, há uma convergência entre o mundo e o diabo. Como mencionado anteriormente, o mundo é apreendido por Riobaldo como um objeto sublime, pois ele sempre escapa às nossas tentativas de compreendê-lo em sua totalidade. Ao afirmar que o diabo está impregnado em todas as coisas, o narrador sugere que o mal é ubíquo no mundo. Isso parece ser confirmado pela passagem em que Riobaldo declara que somente com a religião é possível superar a loucura – associada ao mal pelo protagonista – que caracteriza o mundo: “todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço!” (ROSA, 2001, p. 39).

A exemplo do sertão, portanto, o diabo também é convertido em uma ideia sublime – sublime matemático, se quisermos utilizar o vocabulário kantiano. Isso é reforçado pela associação, feita de maneira recorrente ao longo do romance, entre as ideias de Deus e do demônio, que por vezes parecem indiscerníveis: “De Deus? Do demo? [...] Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?” (ROSA, 2001, p. 286). A única distinção parece ser a crença supersticiosa de que um é bom e inspira respeito, enquanto o outro é mau e deve ser renegado. Para além disso, ambos se encontram em um nível de indiscernibilidade ilustrado pela metáfora do raio. De um ponto de vista temático, essa comparação reforça o caráter sublime do diabo, e essa

sublimidade é intensificada quando, à sua obscuridade e à sua vastidão, é somado explicitamente o elemento terrível. Isso nos leva ao segundo ponto que eu gostaria de destacar: o poder.

O diabo surge como um elemento essencial para as reflexões de Riobaldo porque ele lhe parece a única resposta capaz de dar algum sentido, por mais insuficiente que fosse, a todo o mal que ele presencia – e, em muitas ocasiões, pratica – no sertão, sobretudo em suas campanhas como jagunço. Um dado relevante é o de que o mal, no mais das vezes, está associado à execução de ações violentas, especialmente aquelas perpetradas por Hermógenes, cujo sadismo é destacado a todo momento no romance. Para o protagonista, a própria existência de uma criatura tão ruim faz com que a crença no diabo seja um imperativo: “A cruz o senhor faça, meu senhor! Aí eu acreditei que tivesse de haver mesmo o inferno, um inferno; precisava. E o demônio seria: o inteiro, louco, o doido completo – assim irremediável.” (ROSA, 2001, p. 302). A passagem reforça ainda a incompreensibilidade dessa ideia, pois, ao caracterizá-lo como a personificação da loucura completa, o diabo torna-se irremediável, tanto por ser uma força implacável quanto por escapar a nossas tentativas de lhe conferir algum sentido minimamente estável.

Ao longo de toda a narração de Riobaldo, nenhum episódio é tão significativo para reforçar esse poder maléfico e atroz do diabo como o do relato da chacina dos cavalos realizada pelo grupo liderado por Hermógenes. Esse ato foi de um sadismo tão extremo que deixou o protagonista e os seus companheiros completamente atônitos frente ao terror da cena que contemplavam:

O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. A tala, eles, os Hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! Agora começávamos a tremer. Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e terrível – por no escasso do tempo não caber. [...] A pura maldade! (ROSA, 2001, p. 427-428).

Tamanha perversidade parece exceder completamente a esfera humana e clamar por uma intervenção divina:

Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente – e as areias. Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição (ROSA, 2001, p. 428).

A cena, portanto, inspira no grupo de jagunços um assombro profundo. Essa paixão é frequentemente associada à experiência do sublime, notadamente por Burke (2018, p. 58), para quem o assombro é o efeito mais intenso do sublime, por causar no indivíduo “aquele estado da alma em que todos os seus movimentos são suspensos, com algum grau de horror”. Ao contemplarem a cena, os jagunços não são capazes de fazer outra coisa a não ser chorar e implorar por uma intervenção divina que pusesse fim àquela atrocidade. E, novamente, a única forma encontrada por Riobaldo para justificar tamanha maldade é a de uma expressão do próprio diabo, o que ele afirma de maneira explícita: “[aquilo] era o destapar do demônio” (ROSA, 2001, p. 427).

A suposta presença satânica naquele evento faz dele uma ocasião em que a maldade realizada é tão profunda que ela parece estar além do domínio das questões humanas. Isso reforça o caráter sublime do próprio diabo, cujo poder excede as capacidades tanto de compreensão quanto de resistência e ação do ser humano, e atesta a potência dessa figura como fonte de medo no romance de Guimarães Rosa – seja para Riobaldo, seja para o leitor da obra.

5. Conclusão

A análise aqui empreendida mostra como Guimarães Rosa fez uso extensivo de elementos tipicamente ligados ao conceito estético do sublime para construir a atmosfera de seu romance, especialmente no que diz respeito à pro-

dução do medo – tanto como elemento temático da narrativa quanto como possível efeito de recepção. Obviamente, esta não é a única estratégia formal empregada pelo escritor no sentido da criação de terrores ficcionais. Contudo, ela parece ser um dos elementos mais significativos da construção de *Grande sertão*, principalmente porque a estética do sublime contém, talvez, os elementos mais profícuos para dar forma à visão de mundo aparentemente endossada por Guimarães Rosa.

As representações do sertão e da figura diabólica no romance rosiano são ambas pautadas em uma posição segundo a qual a existência humana é circunscrita em um mistério insolúvel para nós. Não importa o quão grande seja o nosso esforço em compreender esse mistério, nossas tentativas não podem resultar em outra coisa que não a frustração. Assim é na *magnum opus* de Guimarães Rosa, em que tanto o ambiente sertanejo como o diabo escapam às buscas por sentido empreendidas por Riobaldo. O sertão, constituindo por si só um mundo vasto e totalizante, transcende nossos limites cognitivos e, não raramente, converte-se em uma ameaça à nossa vida. Do mesmo modo, o diabo escapa até mesmo às nossas tentativas de lhe fixar um nome, e as expressões de seu poder na terra, por intermédio das mais cruéis ações do homem, não apenas são inescrutáveis como são superiores a qualquer tentativa humana de lhe sobrepujar. No grande sertão em que habita Riobaldo, viver é, de fato, muito perigoso.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (fragmentos). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (org.). *As artes do mal: textos seminiais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 52-60.

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CARDOSO, Afonso Ligório. *As formas do medo em Grande sertão: veredas*. 2006. 208 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

FRANÇA, Júlio. O medo como elemento temático e estrutural de *Grande sertão: veredas*. In: *ANALIS eletrônicos do XVI encontro internacional da ABRALIC*. Brasília: UnB, 2019.

_____; BELLAS, João Pedro. Os desdobramentos estéticos do medo cósmico: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. *Revista Abusões*, n. 4, v. 4, p. 236-264, 2017.

_____; _____. Couro ruim é que chama ferrão de ponta: a respeito da violência em *Grande sertão: veredas*. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, n. 18, p. 296-306, 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Carta a R. Michael. Tradução de Guilherme da Silva Braga. In: _____. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2012.

PEREIRA, Júnia Cleize Gomes. *(De)cifrando enigmas: o medo e a coragem no Grande Sertão*. Montes Claros, 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Li-

teratura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. Os chapéus transeuntes. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

OTTO LARA RESENDE: A NARRAÇÃO INSENSÍVEL EM *BOCA DO INFERNO* (1957)

Maira Kirovsky

1. Introdução

O escritor mineiro Otto Lara Resende¹ (1922-1992) provocou um escândalo ao publicar seu segundo livro de contos, *Boca do Inferno*, em 1957. O conjunto de narrativas foi descrito como frio e pouco empático pela crítica da época, e as diversas resenhas negativas fizeram com que o escritor optasse por não publicar novamente. O livro só conheceria uma segunda edição em 1998, cinco anos após a morte do autor.

A maioria das resenhas alertava para o mal-estar que a leitura de *Boca do Inferno* provocava (cf. MASSI, 2014, p. 144). Alguns críticos relataram sua dificuldade em ler o livro: Hélio Pellegrino (1957, p. 5), no *Jornal do Brasil*, afirma que “suas páginas são desconfortáveis e pungentes”. Também não deixaram de transparecer o incômodo ao notar que os personagens centrais “São pobres meninos de uma cidade do interior do Brasil, marcados por um destino infeliz” (BRAGA, 1957, p. 2). Tal efeito de recepção parece ser consequência de uma estratégia narrativa que produz narradores “distanciados”, que se limitam a apresentar os acontecimentos, sem impor ao leitor uma clara atitude de moralização. Segundo Rubem Braga (1957, p. 2), “Otto vê a parte

1 Otto Lara Resende nasceu em 1922 na cidade de São João del-Rei, em Minas Gerais, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1992. Iniciou sua carreira literária aos dezoito anos, trabalhando como jornalista no *O Diário* enquanto estudava direito e lecionava francês no Instituto Padre Machado, em Belo Horizonte. Em 1979, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 39. Suas principais obras são as coletâneas de contos *O Lado Humano* (1952) e *Boca do Inferno* (1957) e o romance *O Braço Direito* (1963).

miserável, humilhante, da vida, embora escreva essas histórias torpes em uma linguagem limpa e cheia de pudor”. Tal procedimento valeu ao escritor acusações, por parte da crítica da época, de “falta de simpatia humana”, “frieza” e “indiferença” (cf. MASSI, 2014, p. 144). O desapontamento não se restringiu à crítica literária: o próprio pai de Lara Resende escreveu-lhe uma carta expressando seu desgosto em relação ao livro.

Caso semelhante ao do contista ocorrera em 1948, nos Estados Unidos, com Shirley Jackson. A autora norte-americana recebeu críticas bastante negativas ao publicar na *The New Yorker* aquele que se tornaria um de seus contos mais famosos: “A Loteria” [“The Lottery”]. Na narrativa, uma comunidade respeita uma tradição imemorial de sortear uma pessoa para ser apedrejada até a morte. A motivação do ritual já fora esquecida por todos – alguns afirmavam, hesitantes, que seria para garantir o sucesso da colheita, mas a maioria não estava plenamente convencida disso. O narrador de Jackson revela-se tão “dessensibilizado” quanto os próprios personagens, conformados que são com os apedrejamentos anuais, como é possível notar no trecho a seguir, pouco antes do início do apedrejamento:

Embora os habitantes tivessem se esquecido do ritual e perdido a caixa preta original, ainda se lembravam de usar as pedras. A pilha de pedras que os meninos tinham feito antes estava pronta; havia pedras no chão com os pedaços de papéis soprados, que tinham saído da caixa. A Sra. Delacroix escolheu uma pedra tão pesada que teve que erguê-la com as duas mãos, e se virou para a Sra. Dunbar.

– Anda – disse ela. – Aprese-se.

A Sra. Dunbar trazia pedras pequenas em cada mão, e falou com a respiração entrecortada: – Não consigo correr de jeito nenhum. Você vai na frente, e eu a alcançarei.

As crianças já tinham pedras. E alguém deu uns seixos ao pequeno Davy Hutchinson. (JACKSON, 2014, p. 216).

Apesar de apresentar um evento perturbador e de extrema violência, a história é narrada de um ponto de vista distanciado, não havendo nenhuma expressão emocional na descrição da cena. O narrador apenas expõe os fatos, como se fossem banais, sem apresentar qualquer julgamento moral e, tal qual os personagens, não questiona o ritual assassino. O conto provocou reações

negativas tanto dos críticos quanto dos leitores e recebeu mais cartas de ódio do que qualquer outra obra ficcional já publicada na revista até então (cf. MURPHY, 2016, p. 131). Nas palavras de Murphy (2016, p. 131)²: “Aqueles que foram contra a história talvez o tenham feito em parte porque reconheceram, ainda que subconscientemente, que ela capturou algo sobre a verdadeira essência da época”. A pesquisadora refere-se a uma possível analogia entre a indiferença do narrador de Jackson e a insensibilidade presente nas relações humanas na modernidade.

Algo similar pareceu ocorrer com a obra de Otto Lara Resende. Contudo assim como ocorrera em relação ao conto de Jackson, as características negativas apontadas pela crítica da época, por ocasião da primeira publicação de Boca do Inferno, podem hoje ser lidas como alguns de seus pontos altos. A sobriedade narrativa e o distanciamento moral perante a história, apontados por Massi (2014, p. 144), corresponderiam, assim, a uma estratégia narrativa na qual o narrador se mantém propositalmente alheio aos acontecimentos, sem demonstrar sentimentos positivos ou negativos e sem expressar juízo de valor acerca das situações apresentadas nos contos. Tal método contribuiria para realçar o assunto dominante no livro, cujos contos focam em acontecimentos marcantes das vidas de algumas crianças – experiências todas de teor negativo e, por isso, passíveis de suscitar, durante a leitura, efeitos estéticos característicos das poéticas do mal.

Os sete contos de Boca do Inferno, apesar de independentes, investem na mesma temática sobre as experiências de crianças que enfrentam algum tipo de desestruturação no seu núcleo familiar – um tema recorrente na obra de Otto Lara Resende, que faz da família e da infância o foco de diversas de suas obras. Neste capítulo, iremos nos dedicar às narrativas de abertura e de fechamento do livro: “Filho de padre” e “O moinho”. Ambas, embora possuam desfechos antagônicos, são semelhantes entre si e podem ser descritas como exemplos de literatura do medo no século XX – mais especificamente aquela produzida após a Segunda Guerra, em que se observa uma “ambivalência quanto à boa vida e a natureza tênue da segurança material e da identidade social” (SKAL, 1993, p. 258). O horror está presente na vida cotidiana, na vida

2 Todos os trechos de obras sem edição em língua portuguesa foram por nós traduzidos.

em sociedade e, no caso do livro em questão, no menor dos núcleos sociais humanos – a família.

2. A literatura do medo no pós-guerra

O medo é uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência. Sentimos medo sempre que estamos diante de uma situação que coloque em risco a nossa existência. Trata-se, portanto, de uma sensação desagradável quando experimentada no mundo real. Contudo, quando o indivíduo é exposto à uma representação de perigo que não apresenta riscos efetivos à sua vida, o medo pode ser experimentado como um prazer estético (cf. FRANÇA, 2017, p. 45).

A literatura do medo tem como uma de suas principais características a de provocar, através da ficção, um intenso estado emocional. Essa emoção possui desdobramentos físicos, como, por exemplo, a aceleração dos batimentos cardíacos ao lermos uma passagem sobre uma situação perigosa em um livro, ou os arrepios que sentimos ao nos deparar com a descrição de um monstro. Para produzir os efeitos estéticos característicos do medo, os escritores valem-se de algumas técnicas narrativas, tais como: um espaço narrativo opressor – o locus horribilis; uma personagem monstruosa, que ponha em risco as vidas dos demais personagens; um herói ou uma heroína, que precisará enfrentar o monstro e propiciará o estabelecimento de vínculos empáticos com o leitor.

Dentre esses elementos, a figura monstruosa emerge como peça fundamental nos contos de Boca do Inferno. O monstro ficcional, nas palavras de Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 26-27), é “como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora, de modo bastante literal, medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência”. Ele é a representação, no imaginário, do que é considerado diferente e, conseqüentemente, não aceito por uma sociedade, mesmo que essa diferença seja imposta de maneira arbitrária, como fruto de visões de mundo muitas vezes provincianas. Na monstrosidade, portanto, estão encarnadas

muitas tensões sociais, tornando-se possível identificá-las ao analisar a constituição da figura monstruosa.

Cohen (2000, p. 40) vai mais além e afirma que “o monstro policia as fronteiras do possível”, isto é, estabelece um limite para o que se entende ser a conduta básica humana. Ultrapassar esse limite significa arriscar ser capturado pelo monstro ou, até mesmo, tornar-se o próprio monstro. A monstruosidade ficcional tem, portanto, uma função admoestatória sobre o risco de ultrapassar barreiras.

A conduta moral do ser humano se desenvolve a partir das suas relações com o meio, no entendimento dos códigos sociais e valores prezados por sua sociedade. Na ausência de exemplos e na falta de diálogos que permitam o conhecimento e a compreensão de tais valores durante a infância, o indivíduo pode adquirir comportamentos que agridam as normas sociais e culturais de seu ambiente. Quando isso ocorre, não é incomum que esses comportamentos transgressores, ao atingirem níveis extremos, sejam tomados como monstruosos. Segundo Stephen Asma, “[o] termo monstro é frequentemente utilizado para caracterizar seres humanos que, por meio de suas ações transgressivas, abdicaram de sua humanidade” (ASMA, 2009, p. 8). O termo teria evoluído, assim, para um conceito moral – em adição aos conceitos biológicos e teológicos – e seria empregado para qualificar aqueles cujos atos maus ultrapassam os limites do que consideramos humano (cf. ASMA, 2009, p. 7).

Os contos de Boca do Inferno trazem à tona essas transgressões em diversos níveis, ao focarem nas atrocidades cometidas por personagens de menor idade. Todas as crianças de Boca do Inferno parecem ter algum tipo de carência familiar – a falta de figuras responsáveis para guiá-las ou a negligência constante dos parentes perante suas atitudes. O que encontramos no livro é um apontamento para as ansiedades da infância vivenciadas por essas crianças do interior, que carecem de compreensão e amparo a ponto de ter a violência como único caminho. Como Hélio Pellegrino afirmava:

[...] o que chama a atenção, em todos os contos, é exatamente essa distância que separa o mundo adulto do universo infantil. As crianças do livro são solitárias, entregues a si mesmas, devoradas de culpa e de temor. Elas, embora normalmente inseri-

das no ambiente familiar, são em verdade rejeitadas, marginais, abandonadas às próprias experiências, expostas ao pecado, ao isolamento e a ausência de amor. (PELLEGRINO, 1957, p. 5).

A maldade e a agressividade comuns aos personagens infantis de Boca do Inferno foram em grande parte responsáveis pela incompreensão que a obra experimentou em seu lançamento. Na sua coluna no Diário de Notícias, a cronista Eneida de Moraes afirmava: “Não existem crianças tão más como ele pinta, dizem uns; as crianças que Otto Lara apresenta são monstros, diziam outros” (MORAIS, 1957, s.p.). Porém, a caracterização monstruosa atribuída a essas crianças não é de todo singular para a literatura moderna: ela parece estar em sintonia com um certo espírito de época que relaciona os efeitos estéticos do medo com situações cada vez mais próximas do ordinário.

A partir de meados do século XX, uma vertente importante das histórias de horror passou a se concentrar nas relações familiares. Torna-se comum, sobretudo, que crianças sejam representadas como personagens vilanescas. Bernice Murphy (2016, p. 132), ao descrever o horror no modernismo, comenta que essa tendência é mais frequente a partir dos anos 50, quando “[m]uitos monstros clássicos e situações estereotipadas do gênero foram reformulados para refletir esse apetite recém-encontrado pelo realismo psicológico e situacional”.

No cenário pós-guerra, no início dos anos 50, vemos um mundo que, segundo Stefan Dziemianowicz (1999, p. 200-201), “forçado a se contentar com a legião de mortos de guerra e com as apreensões latentes da chegada da era nuclear, demandava horrores que fossem mais reais ao invés de mais fantásticos”. Com essa ansiedade cultural formada pelas consequências materiais e psicológicas da Segunda Guerra Mundial, a literatura de horror passa a explorar cada vez mais questões de interação entre o indivíduo e o “outro”. Esse “outro” pode transgredir as condutas de comportamento aceitáveis socialmente e, por conta disso, prejudicar o sistema em que ambos estão inseridos, assumindo a posição de figura monstruosa. Segundo Skal (1993, p. 201), “antes [do modernismo], o horror vinha do irracional e da ímpia invasão do exterior – as histórias pós-guerra cada vez mais mostram o horror surgindo a partir de aspectos da vida geralmente associados com segurança e estabilidade”.

Nesse âmbito, não é inesperado que a criança se faça presente na literatura do medo da época, afinal, a criação bem-sucedida dos filhos é uma fator determinante para a estabilidade familiar e, conseqüentemente, para o bem-estar social. Em seu posfácio, Augusto Massi compara Boca do Inferno com outros livros que retratam crianças se comportando de maneira transgressora, tais como os meninos náufragos que estabelecem um sistema opressor e sanguinário para sobreviverem em *O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding, ou a menina Dolores que, ao se tornar órfã de mãe, se encontra a mercê de seu padrasto pedófilo, estabelecendo com ele uma tóxica relação sexual-afetiva, em *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov. No cerne desse problema está a falta de figuras adultas responsáveis e compreensivas: “Um sentimento generalizado de orfandade se infiltra no subsolo pós-guerra. Em poucas décadas, a história da família passou da partilha de poder entre o casal para uma ausência dos pais perante os filhos” (MASSI, 2014, p. 158).

Para demonstrar como Otto Lara Resende se vale de procedimentos da literatura do medo para desenvolver o tema da orfandade em Boca do Inferno, analisaremos na sequência os contos “Filho de Padre” e “O Moinho”.

3. “Filho de Padre”

O conto de abertura do livro apresenta a história de Trindade, um menino de quatorze anos que vive uma relação abusiva com padre Couto, o vigário que o adotou após a morte de sua mãe. Por ter crescido sem um pai e ser filho de uma mulher alcóolatra, o jovem é constantemente destrutado pelos moradores das redondezas da chácara onde mora e, além disso, sofre com os maus-tratos de seu adotante, que teria ficado com a criança para “fazer dele um homem” (RESENDE, 2014, p. 18). O garoto, porém, não leva jeito para os trabalhos a ele designados e, por conta disso, é constantemente obrigado a lidar não apenas com abusos psicológicos, mas também com as surras frequentemente dadas pelo padre.

Ainda que as crianças sejam, em geral, as personagens vilanescas dos contos de Boca do Inferno, muitos adultos são verdadeiros facínoras, como

bem observou Morais (1957, s.p.): “Muito más [são] as crianças personagens de Otto Lara, mas muito piores que elas são os adultos que as cercam”. Em “Filho de Padre”, o vigário Couto anotava as falhas de Trindade até que a quantidade delas justificasse uma surra com vara – que o agressor obrigava o próprio rapaz a cortar. Sempre se referindo ao garoto com termos ofensivos como “quadrúpede”, “cabeça-dura” e “bronco”, o padre demonstrava não sentir remorsos, e, ainda mais, parecia sentir prazer com as punições infligidas a Trindade, que aguentava os castigos físicos de dentes trincados e sem lágrimas:

[...] talvez por isso padre Couto lhe batesse com gosto, zunindo a vara no ar. [...] As surras agora eram mais frequentes, e padre Couto não dava mostra de perder a força. Aos quatro anos Trindade tomou o primeiro castigo de vara. Agora, tinha catorze: dez anos de varadas. (RESENDE, 2014, p. 15).

O rapaz aguentava os maus tratos de seu adotante sem expressar palavras ou gestos explícitos de insatisfação, mas, para lidar com os constantes abusos sofridos dos outros moradores, Trindade desenvolveu um violento sistema de autodefesa. Ao escutar alguém o chamando de “filho de padre”, o menino pegava logo uma pedra e se mostrava sempre preparado para arremessá-la na direção do difamador.

O comportamento agressivo de Trindade não se mostra somente em momentos de tensão entre ele e as crianças que o provocavam. Já no início do conto, o menino demonstra uma atitude violenta diante de uma situação insatisfatória – porém banal – ao tentar acordar o cachorro da fazenda:

– Peludo – chamou Trindade, quando o cachorro escancarou o focinho com um bocejo ganido. E como Peludo não atendes-se, Trindade saltou no chão e vibrou-lhe um pontapé no lombo. Depois agarrou-o pelas patas dianteiras e arrastou-o até o portão. Aí soltou-o com outro pontapé, capaz de arrancá-lo de vez ao torpor dorminhoco em que se encontrava. (RESENDE, 2014, p. 12).

A índole de Trindade não pode ser desvendada por completo a partir do pouco que a narração oferece, mas uma característica essencial dos con-

tos de Boca do Inferno é justamente a instabilidade emocional das crianças perante os acontecimentos da trama. Ao crescerem sem uma figura familiar presente ou por serem acompanhadas por adultos que não lhe dão a devida atenção e cuidado – como no caso de Trindade –, as personagens infantis de Lara Resende carecem de um filtro eficiente sobre o que é certo ou errado. Seus atos – maldosos ou não – são ora tolerados, ora reprimidos com exacerbada crueldade, mas tais punições não lhes servem como nenhum tipo de balizamento moral.

Ao final do conto, Trindade, cansado das surras frequentes, mata padre Couto ao lhe servir um chá com veneno para ratos. Dessa forma, o garoto se liberta de sua vida de sofrimento, apesar de não saber o que está por vir. Imediatamente após o assassinato, ele sai em meio à noite chuvosa e alcança a Boca do Inferno, a gruta que dá nome ao livro, escura e pouco acessível. Lá o menino entrevê “os relâmpagos cortarem a noite, enquanto a trovoada desdobrava ecos que as montanhas pouco a pouco ensurdeciam” (RESENDE, 2014, p. 25). As condições climáticas, o isolamento e a vista que a gruta franqueia para os túmulos abandonados do cemitério criam uma atmosfera gótica que emoldura a angústia do leitor ante a situação em que o personagem se encontra.

A escolha desse local não é gratuita: o espaço narrativo de Boca do Inferno é composto, em geral, por cidades do interior, com diversas áreas rurais como loci horribiles. A caverna onde Trindade se refugia é um bom exemplo desse tipo de espaço ameaçador: moradia de animais nocivos como aranhas, lagartos e cobras, sua localização desconfortavelmente próxima ao cemitério faz com que o local seja evitado pelos demais, uma vez que a “tradição considerava [a caverna] amaldiçoada, mal-assombrada” (RESENDE, 2014, p. 14). A ida de Trindade para a gruta isolada e temida pelos moradores da cidade pode ser lida como uma figuração de sua condição de pária. Sem lugar na sociedade, o caráter monstruoso do rapaz é reafirmado nessa mudança de espaço físico.

A forma como o narrador se manifesta em “Filho de Padre”, primeiro conto do livro, dá indício do tipo de enredos, personagens e situações a serem apresentadas nas demais histórias da antologia. Em crítica aos contos

de *O Lado Humano* (1952), primeiro livro publicado de Otto Lara Resende, Rachel de Queiroz já apontava traços estilísticos do contista que podem ser considerados válidos para sua obra como um todo:

A gente nunca sabe se ele gosta completamente de seus personagens, ou se, embora se comovendo com eles, também despreza um pouco. Porque o autor parece que sempre fica à espreita, zombando devagar, ou do herói, ou de nós, ou de todos. (QUEIROZ, 1953 apud MASSI, 2004, p. 136).

De fato, a observação de Queiroz está de acordo com o que se observa em “Filho de Padre”. O narrador não manifesta sua opinião acerca do que está acontecendo com Trindade e tampouco expressa afeição pelo padre Couto, embora não condene esse último por suas atitudes. Se não parece sentir pena do órfão, tampouco o critica quando o rapaz age de maneira violenta e impulsiva – nem mesmo após o homicídio por ele cometido. Apresenta os acontecimentos de modo distanciado, como se fosse incapaz de sensibilizar-se com eles. Tal procedimento obriga o leitor a tirar suas próprias conclusões sobre as histórias sem que seja moralmente conduzido pela narração.

4. “O Moinho”

Francisco, apelidado de Chico, é o protagonista de “O Moinho”, conto que fecha o volume *Boca do Inferno*. Assim como ocorreu com Trindade, o personagem tem sua vida transformada drasticamente quando perde a mãe. Cada um de seus irmãos é encaminhado para um lugar diferente, e Chico acaba indo para o sítio de seu padrinho, Rodolfo. Enquanto em “Filho de Padre” a história se passa em um dia aparentemente comum na rotina do protagonista, em “O Moinho” a trama é centrada na fuga de Chico da casa de seu padrinho – onde morou por dois anos – para a casa de sua tia. O rapaz contará com a ajuda de pessoas atenciosas em sua jornada e conseguirá chegar ao seu destino – embora o desfecho da aventura, como veremos, não será positivo.

A vida de Francisco na fazenda não é fácil. Rodolfo logo põe o garoto para trabalhar e não hesita em puni-lo com chicotadas sempre que julga necessário. Assim como o Padre Couto, ele possui uma personalidade sádica e costuma humilhar o afilhado antes das surras. Chico, diferentemente de Trindade, é um garoto com temperamento menos confrontador e sua reação ao ser agredido era esconder o rosto e virar de costas – comportamento que não o poupava das chicoteadas.

A relação entre padrinho e afilhado é claramente abusiva. Após apalpar por não recolher o gado, o garoto, com o nariz sangrando pela bofetada que levou antes das chicotadas, escuta o padrinho dizer: “vai lavar esse sangue ruim” (RESENDE, 2014, p. 121). Rodolfo estava sempre à espreita para dar alguma ordem ou reclamar de trabalhos mal feitos. Sem nenhuma demonstração de afeto ou qualquer palavra de incentivo ao afilhado, ele deixa claro seu desgosto quando diz “É minha cria, mas é meio passado” (RESENDE, 2014, p. 119). Apesar de ser um homem de poucas palavras, faz questão de expressar sua insatisfação perante a criação de Chico, “Seu pai nunca te exemplou” (RESENDE, 2014, p. 121).

Em “O Moinho”, é possível notar uma mudança no narrador de Lara Resende. Utilizando-se de figuras de linguagem como metáforas e sinestésias e atribuindo sentimentos às reflexões de Francisco, o último conto difere dos demais de Boca do Inferno. Não há mais a narração completamente afastada do teor negativo da história, e o narrador projeta, ainda que de maneira sutil, sua percepção moral sobre as ações, pensamentos, memórias e personalidades de alguns personagens – especialmente de Francisco. Tome-se, por exemplo, a passagem que sucede o momento em que Chico sai andando para o curral após sangrar pelas mãos de seu tio – “O mundo, o sítio, tudo estava distante, vazio, feito de nada. Só um corpo existia, doía: o corpo de um menino, de Chico” (RESENDE, 2014, p. 122) – em que o discurso indireto livre acaba dando lugar a uma reflexão direta do narrador sobre a condição aflitiva do protagonista.

Essas peculiaridades da narração em “O Moinho” podem ser vistas como um desfecho afetivo para o acúmulo de situações semelhantes que ocorrem com as crianças desamparadas dos outros contos que compõem Boca do Inferno. A trama, por si só, já é capaz de produzir no leitor maior empatia pela

trajetória de Chico. Uma das partes mais sentimentais da narrativa é quando o menino se desvia do seu caminho para o sítio de sua tia e acaba encontrando sua antiga casa:

Era uma casa morta, sem pai, nem mãe, nem cachorro, nem gato, nem fogão aceso. Chico lembrou-se de sua mãe. Morta, no caixão, tinha os olhos fechados e estava quieta como agora estava aquela casa de janelas fechadas, imperturbável. [...] Timidamente, Chico afastou-se, como se afasta um cachorro que chega ali por engano mas não é daquela rua, nem de nenhuma daquelas casas, de nenhum morador, de ninguém. (RESENDE, 2014, p. 128).

No trecho acima, o narrador investe na pungente demonstração do desamparo e da solidão do menino – Chico é “de ninguém”. Essa consideração, que se repete em outras passagens do conto, funciona como prolepse do desfecho de sua jornada. A passagem comove o leitor não só pelo conteúdo, mas também pelo tom melancólico da narração, que compactua com a triste nostalgia de Chico, construída pelo escritor por meio da metáfora da casa morta, onde não há nem um fogão aceso, e da perambulação do menino comparada a de um cão perdido.

Não há espaço para Chico na realidade de uma casa feliz e acolhedora. Nesse e nos demais contos de Boca do Inferno, as famílias muito se assemelham à casa abandonada de “O Moinho”: desestruturadas, elas carecem de compreensão entre os integrantes, os familiares e os responsáveis. Quando tais figuras não prejudicam intencionalmente a vida da criança, elas são negligentes e alheias às suas necessidades. Nesse sentido, a infância dos personagens de Lara Resende é solitária e sem esperanças, tal qual a antiga casa de Chico.

Ao final do conto, Francisco de fato chega à fazenda de sua tia, mas seu padrinho aparece logo em seguida para levá-lo de volta ao sítio. Isso faz com que o garoto fuja sem rumo até parar no moinho no fundo da chácara:

O menino escondeu-se no moinho. Um hálito frio se desprendia da água. Chico se esqueceu que tinha sede. Ficou à espreita. [...] Passou a mão pelo rosto, sentiu a marca do relho do padrinho. [...] todo o seu esforço podia ser inútil. No sítio, a vida se repetiria, como sempre. Como a vida das coisas, daquele riacho

que corria incansável, do moinho que girava, e girava, e girava. O padrinho viria atrás dele, agora certamente ia apanhá-lo. Chico fechou os olhos e atirou-se. O moinho engasgou, tentou prosseguir o seu trabalho de sempre, mas acabou parando. Um súbito silêncio desconcertou a paz daquele recanto. Só a água continuava a correr, inútil. (RESENDE, 2014, p. 131).

Após a fuga arriscada, Chico vê suas esperanças ruírem com a chegada de Rodolfo. Ele lembra das vezes que sofreu e conclui que nada mais iria mudar a sua difícil realidade. Desolado e vencido pelo destino cruel, decide pôr um fim em sua vida, e não voltar para o sítio com o padrinho.

No trecho acima citado é possível identificar a visão de mundo desencantada tão presente na obra de Lara Resende como na de muitos outros autores da literatura do medo moderna. Ao final do trecho, a paz do ambiente é avassalada pelo silêncio que se faz após a última centelha de esperança de Chico se esvaír por completo, levando consigo a vida do rapaz e parando o moinho que, até então, continuava com seu incessante movimento circular. Esse epílogo abre espaço para uma interpretação simbólica, como se Chico finalmente tivesse parado o ciclo vicioso de que tanto tentava escapar.

5. Considerações finais

“Filho de Padre” e “O Moinho” funcionam como elos de Boca do Inferno, seja por suas semelhanças ou por suas diferenças. Nas palavras de Massi:

Boca do Inferno reata as duas pontas da morte. Se em “Filho de Padre” Trindade perpetra um parricídio completo – mata o pai, o padre, o padrinho –, em “O Moinho”, Francisco pratica um ato mais radical: tira a própria vida. O círculo se fecha, funde secretamente revolta e derrota. (MASSI, 2014, p. 174).

Os dois contos são protagonizados por duas crianças integrantes de famílias desestruturadas, órfãos de mãe e com pais ausentes. Ambos recomeçaram suas vidas em um lugar onde não eram queridos, onde serviam apenas para o trabalho, e se tornaram vítimas constantes da violência de seus responsáveis. Os rapazes, mesmo vivendo de maneira muito similar – explorados,

sofrendo o mesmo tipo de abusos físico e psicológico –, tomam caminhos opostos para solucionar seus problemas. O antagonismo entre o assassinato cometido por Trindade e o suicídio de Francisco, entre a vingança e a desistência, mostra a abertura e o fechamento de uma proposta narrativa: enquanto a revolta de Trindade o leva a cometer um assassinato para, finalmente, alcançar a sua liberdade, a revolta de Chico o leva ao suicídio, como último recurso que o menino encontra para livrar-se da dor.

“Filho de Padre” anuncia um livro desencantado, em que o futuro das crianças protagonistas não pode contar com o auxílio de seus responsáveis; e a violência e a tristeza, na maioria das vezes, são as suas companhias. Já “O Moimho”, se põe um ponto final extremo a todo o sofrimento lido, não o faz por meio de uma conclusão feliz, e sim de um desfecho que passa a sensação de não haver mais escapatória a não ser a aceitação da derrota.

A partir da exposição dos efeitos estéticos gerados por Boca do Inferno e dos recursos narrativos utilizados para a provocação de tais efeitos, é possível concluir sua relevância para a literatura do medo brasileira. As crianças de Otto Lara Resende podem não ser asquerosas ou fisicamente repulsivas, mas, assim como os adultos dos contos, se enquadram no modelo de monstro da literatura de horror da década de cinquenta. Deslocadas e incompreendidas dentro de seus próprios lares, tornam-se um empecilho e um estorvo para os responsáveis que as cercam, sofrendo as consequências de sua existência desamparada e, muitas vezes, indesejada. Sua construção de identidade monstruosa reflete na sua condição de pária. Essas crianças instáveis não possuem um filtro sobre o que é certo e o que é errado, ou não se importam com ele, realizando ações moralmente transgressivas sem sequer se darem conta, muitas vezes, de que são maléficas.

Se é verdade que as crianças são apresentadas como potencialmente monstruosas em Boca do Inferno, a narração, por mais insensível que seja, não deixa de dimensionar o sofrimento já vivenciado por elas, gerando um desconforto duplo no leitor: pelo destino das crianças, pelo destino daqueles que precisam lidar com elas. Cria-se, assim, núcleos familiares devastados e angustiantes, que são os verdadeiros loci horribiles dos contos. Como estratégias narrativas típicas do horror artístico pós-Segunda Guerra, eles garantem à obra de Lara Resende um lugar na literatura do medo novecentista no Brasil.

REFERÊNCIAS

ASMA, Stephen. *On Monsters*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

BRAGA, Rubem. Boca do Inferno. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 10491, 19 jan. 1957.

COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos Monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DZIEMIANOWICZ, Stefan. Contemporary Horror Fiction 1950-1998. In: BARRON, Neil (ed.). *Fantasy and Horror*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1999.

FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

JACKSON, Shirley. A Loteria. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis, n. 9, set. 2014. Tradução de Ana Resende. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/revista9.html>. Acesso em: 11 maio 2020.

MASSI, Augusto. Posfácio. In: RESENDE, Otto Lara. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MORAIS, Eneida de. Boca do Inferno. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 10509, 9 fev. 1957.

MURPHY, Bernice M. Horror Fiction from the decline of Universal Horror to the rise of the Psycho Killer. In: ALDANA REYES, Xavier. (ed.). *Horror: a literary story*. Londres: The British Library, 2016.

PELLEGRINO, Hélio. Boca do Inferno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 72, 28 mar. 1957.

RESENDE, Otto Lara. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SKAL, David J. *The Monster Show*. Nova York: Faber and Faber, 1993.

O CASAMENTO (1966), DE NELSON RODRIGUES, E A TRADIÇÃO DOS ROMANCES DE SENSAÇÃO

Ramon Nascimento da Silva

1. A produção literária de Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues¹ mudou-se para o Rio de Janeiro ainda na infância e com apenas treze anos começou sua carreira jornalística, que seria reconhecida especialmente pela vasta produção de crônicas. Além da ativa atuação na imprensa, o autor explorou diversos outros gêneros, como o texto dramático, o conto e o romance. Independentemente do tipo de obra, sua literatura é caracterizada, na maior parte das vezes, por tramas violentas em que se abordam os desejos e as parafilias sexuais, assim como os conflitos no lar, as traições e os impulsos criminosos.

Nas narrativas curtas de *A Vida como ela é...* (1961)², por exemplo, o autor constrói uma espécie de caricatura da sociedade carioca, tratando da violência inerente à vida cotidiana. Suas personagens, guiadas por todo tipo de neuroses e obsessões, são capazes dos atos mais cruéis, como assassinatos

1 Nelson Rodrigues nasceu no Recife em 1912. Iniciou sua carreira jornalística trabalhando na seção policial do jornal *A manhã*, que pertencia a seu pai, Mário Rodrigues. Em 1940, começou sua produção teatral, estreando com *A mulher sem pecado* (1941), contudo só veio a ser reconhecido com *Vestido de noiva* (1943). Além do jornalismo e da dramaturgia, o autor publicou diversas crônicas, contos e romances. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1980, após complicações cardiorrespiratórias.

2 *A vida como ela é...* era, originalmente, o nome da coluna que Nelson Rodrigues escreveu durante dez anos para o jornal *Última Hora*, na qual buscava retratar os conflitos da “vida real” entre as famílias do subúrbio afrontadas pela classe média emergente de Copacabana.

e pedofilia. Em seu conjunto, a obra retrata, em larga medida, conflitos familiares, mas com foco nas atitudes mais drásticas possíveis, seja na relação matrimonial, seja nos embates geracionais entre pais e filhos.

Em relação à sua produção romanesca, é importante assinalar que a maior parte de seus romances foi publicada sob o pseudônimo de Suzana Flag. O codinome foi utilizado para assinar as publicações em folhetins, sendo o primeiro *Meu Destino é Pecar* (1944), escrito anteriormente para O Jornal, seguido por *Escravas do Amor* (1946), *Minha Vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948) e *O Homem Proibido* (1951) (cf. PASTRO, 2008).

Encomendado por Carlos Lacerda, que acabara de fundar a editora Nova Fronteira, *O Casamento* (1966) é o primeiro e único romance que Nelson Rodrigues assinou com seu próprio nome. Acusado de atentar contra a família, a moral e os bons costumes, a narrativa foi censurada pela ditadura militar. A obra foi oficialmente liberada em 1967, mas só voltou a alcançar o grande público em 1975, em decorrência do lançamento da adaptação cinematográfica dirigida por Arnaldo Jabor.

O Casamento é um romance violento em que se narram diversos atos em desacordo com a ordem social da época, sobretudo a partir do tema da sexualidade, apresentada como transgressiva e cruel. Com uma estrutura narrativa que descreve as características negativas das ações humanas, bem como as de personagens guiados por desejos sádicos, entendemos essa narrativa como pertencente à literatura do medo (cf. FRANÇA, 2017, p. 33), a partir da qual também pode ser compreendida a tradição dos romances de sensação. Analisaremos a obra assinalando suas características melodramáticas e monstruosas, por entendermos que esses são elementos vastamente explorados na produção de efeitos de recepção negativos, tais como a repulsa e o medo.

2. Os romances de sensações, o melodrama e o monstro moral

Os conflitos familiares e seus desdobramentos mais dramáticos e sensacionais são foco em *O Casamento*. De modo geral, a trama retrata os dilemas

de Sabino após descobrir um caso homossexual de seu genro na véspera do casamento de sua filha. Por todo o enredo, as atitudes extremadas e os desejos desmedidos das personagens, somados às muitas parafilias sexuais abordadas na obra, como o estupro e a pedofilia, constroem um cenário de violência e de contínuas transgressões morais. Tais características nos permitem entender que a narrativa de Nelson Rodrigues dá continuidade a uma tradição literária que teve seu florescer no Rio de Janeiro finissecular: os **romances de sensação**.

Na literatura, essa expressão [romances de sensação] servia para avisar o leitor do que estava por vir: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis. Em outras palavras, fatos surpreendentes que extrapolavam a ordem rotineira do cotidiano. [...] Fazia-se necessário, antes de mais nada, colocar em primeiro plano as fatalidades do destino, as ações imponderadas dos seres humanos e suas funestas consequências, que atropelavam o curso esperado da vida. (EL FAR, 2004, p. 14-15).

Na edição de *O Casamento* publicado pela editora Companhia das Letras, Arnaldo Jabor, em relação ao teor sexual que permeia a obra, classifica o romance como “superpornografia” (JABOR, 1992, s.p.). Nesse sentido, se, por um lado, a narrativa critica a decadência das relações, por outro, instiga os leitores ao elencar os diversos tabus da sociedade. Por seu aspecto transgressivo, não é de surpreender que a obra tenha alcançado um vasto público. Em duas semanas, *O Casamento* vendeu cerca de oito mil cópias, tendo, ainda, a terceira reimpressão cancelada após ser recolhido pela censura (cf. TOLEDO, 2019, p. 57), o que impediu seu potencial de *best-seller*. Na época de seu lançamento, uma coluna não assinada do jornal *Correio da Manhã* afirmou que “Nelson rompe todas as barreiras do falso puritanismo e usa de uma violência de linguagem que obrigou à Editora a incluir na capa do livro um aviso oportuno: ‘Literatura para Adultos Esclarecidos’” (ELES..., 1966, p. 3). Esse tipo de estratégia editorial caracterizava também as edições dos romances de sensação.

O emprego de avisos nas capas para alertar o leitor quanto ao conteúdo transgressivo era um procedimento comum à época dos romances de sensação finisseculares. O alerta tinha uma dupla função: ao mesmo tempo

que resguardava, hipocritamente, o decoro, chamava a atenção para a obra. Os títulos que vinham marcados como “de sensação”, com seus enredos recheados de casos de adultério, homossexualidade, cenas de sexo e tudo mais que era considerado subversivo naquele período, ficavam sempre expostos nas vitrines das livrarias. O mercado literário carioca do final do século XIX era dominado pelos romances de sensação e pelos “romances para homens”³, que rompiam com as convenções sociais, e, apesar de irem de encontro à moral e aos bons costumes do período – ou justamente por isso –, eram consumidos por grandes contingentes de leitores.

As narrativas de sensação surgiram no período em que o gênero romance alcançava grande popularidade entre o público, principalmente aqueles publicados em folhetins. As editoras, aproveitando a popularidade do gênero, traduziram diversos autores para o português, como Paul de Kock, Xavier de Montépin, Adolphe Belot, Émile Zola, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Júlio Verne, Georges Ohnet, Eugène Sue e Alexandre Dumas, tornando as obras destes escritores mais acessíveis para um público variado. Além disso, como o conhecimento de línguas estrangeiras se restringia a leitores das classes mais altas, os livreiros valorizavam cada vez mais a literatura em língua portuguesa.

Era comum encontrar nos romances de sensação tramas “rocambolescas”, repletas de reviravoltas no enredo que visavam fazer com que o leitor se surpreendesse a cada nova cena e ficasse cada vez mais interessado por conhecer o desfecho das tramas. De modo geral, crimes hediondos, segredos revelados e projetos de vingança, bem como toda uma gama de intentos negativos, deram corpo a essa produção literária finissecular.

Esses romances retratavam um cotidiano marcado pela violência, de forma análoga ao que, muitas vezes, se via nas manchetes dos jornais. Os crimes

³ Os romances para homens tiveram algumas nomenclaturas, como “leitura para homens”, “livros para homens”, “leitura para velhos” e “romances só para homens”. Eram narrativas que, como o próprio termo sugere, tinham como foco o público masculino. Abordavam temáticas voltadas a pornografia, de modo que – a partir da perspectiva conservadora da época – era entendido como de possíveis efeitos perniciosos à moral das moças e senhoras de “boa família”. Essas narrativas, como descreve El Far (2004, p. 184), eram “de ‘leitura quente’, ‘escaldantes’, de ‘cenas ao vivo’, recheadas com ‘gravuras’ e ‘estampas’, revelavam histórias pornográficas descritas ao sabor de corpos desejanter, relacionamentos proibidos e de uma série ininterrupta de prazeres e gozos consumados”.

eram expostos de forma desmedida, dando à narrativa um forte teor dramático e pondo à prova as constantes antíteses morais entre bem e mal. Quanto mais exótica e violenta era a trama, mais seus leitores se sentiam aficionados a ela:

Questões relevantes na sociedade brasileira daquele tempo, como matrimônio, a pureza do corpo da mulher, as opiniões divergentes entre pais e filhos, os perigos do ‘amor criminoso’, apareciam em meio a enredos atraentes e cativantes [...] Era justamente no momento de transgressão das regras, de usurpação dos bons costumes e de rompimento com a vida em sociedade que esses romances, dotados de uma linguagem contundente, chegavam ao auge de suas emoções [...] (EL FAR, 2004, p. 181).

No enredo dos romances de sensação, uma das características mais evidente é a estrutura melodramática, que surge por meio da dualidade moral em permanente tensão. Como as estruturas sociais impõem limites aos cidadãos, o melodrama explora transgressões exageradas, que confrontam os códigos impostos. Em outras palavras, o melodrama constrói um mundo no qual os aspectos éticos da vida são constantemente questionados.

Como indica Peter Brooks (1995, p. 14), o termo melodrama surge no início do século XIX, na França, para descrever uma forma teatral que buscava, por meio da dramatização extravagante e acompanhamento musical, retratar dramas populares e conflitos da ordem social. Com o tempo, o termo passou a ser usado para descrever narrativas que articulam representações profundas e exageradas da vida, nas quais personagens em estados emocionais extremos vivenciam embates morais. As falas e os atos são expressos de forma hiperbólica, e as temáticas envolvem obsessões, identidades disfarçadas, raptos, paternidades misteriosas, bem como todo um conjunto de elementos sensoriais (cf. BROOKS, 1995, p. 3).

Uma característica fundamental das narrativas melodramáticas é o limitado desenvolvimento psicológico dos personagens, que agem sem dar a conhecer qualquer tipo de conflito interior. Os desejos e sentimentos que determinam suas personalidades se expressam, muitas vezes, de modo inesperado e extravagante, por meio das suas atitudes. Algo muito similar ocorre nos romances de sensação, como indica Alessandra El Far (2004, p. 15): “Não estava em questão a análise psicológica minuciosa das personagens, nem mesmo

ousados preâmbulos estilísticos”. Nesse tipo de obra, cada protagonista tem sua personalidade indicada a partir das próprias ações ao longo do romance. São raros os casos em que o narrador revela o que pensam os personagens, não deixando claro, assim, quais são suas motivações mais profundas.

A partir da caracterização psicológica superficial das figuras do melodrama, desenvolve-se o que Peter Brooks (1995, p. 5) chama de “moralidade oculta”. A expressão faz referência a como personagens que aparentam viver de acordo com as convenções sociais acabam por revelar seus sentimentos mais profundos em momentos de maior tensão na narrativa, mostrando assim suas verdadeiras personalidades transgressivas. Diante das situações extremas construídas pelo enredo melodramático, eles desestabilizam-se emocionalmente e, tomados por uma espécie de crise nervosa, expressam seus desejos ocultos:

A moralidade oculta [...] [é] comparável à mente inconsciente, pois é uma esfera do ser em que estão nossos desejos e nossas interdições mais básicas, um reino que na existência cotidiana pode parecer fechado para nós, mas que nós devemos aderir, já que é o reino do significado e do valor. O modo melodramático existe, em grande medida, para localizar e articular a moralidade oculta. (BROOKS, 1995, p. 5, tradução nossa).

A combinação entre a moralidade oculta e a ausência de profundidade psicológica é o que faz das narrativas com características melodramáticas obras em que nenhuma violência é poupada ao leitor. As personagens são motivadas por arroubos emocionais, e suas ações extremas são descritas de forma eloquente e detalhada. Nada acontece de forma branda; a narrativa é construída por uma sequência de cenas violentas que ocorrem abruptamente.

No centro da narrativa melodramática, a relação conflitante entre as personagens que representam o bem, em oposição às que encarnam o mal, retratam, de forma específica, os dilemas do campo moral. De modo geral, essa dualidade enfoca a necessidade de perceber e combater o mal, expurgando-o da sociedade (cf. BROOKS, 1995, p. 12). A trama do melodrama, em larga medida, busca polarizar as emoções e ações das personagens, para que as suas relações sejam cada vez mais contrastantes, o que gera diversos conflitos, tanto amorosos quanto nos embates geracionais ou nas representações de violência.

Esses elementos característicos das narrativas melodramáticas são facilmente observáveis nos romances de sensação. As cenas violentas, o embate maniqueísta entre bem e mal e a superficialidade psicológica das personagens são apenas alguns dos traços melodramáticos desse gênero finissecular que exploramos até aqui. Como descreve El Far,

o romance de sensação é um “espetáculo maniqueísta”, [no qual] os sujeitos, dotados de uma rasa intensidade psicológica, assumem valores exteriores e em nome deles iniciam o embate, que só termina diante do reconhecimento do bem e do restabelecimento da ordem e dos princípios morais. (EL FAR, 2005, p. 137).

Justamente quando irrompem os conflitos *sensacionais* que caracterizam o gênero, o modo melodramático opera nos romances de sensação.

É interessante notar que, precisamente no ponto de junção entre os elementos narrativos sensacionais e os melodramáticos, emerge um elemento vastamente desenvolvido nesses tipos de narrativas: a figura do monstro cultural. No modo melodramático, ele é representado pelo vilão, a encarnação pura do mal; enquanto, nos romances de sensação, pode estar encarnado em personagens tipicamente criminosas ou nas que assumem posições dominantes em relações familiares violentas.

Como explica Jeffrey Cohen (2000), a noção de monstro é cultural e historicamente ampla, tendo sido empregada tanto a criaturas descritas em textos mitológicos quanto a seres com algum tipo de diferença de ordem social ou cultural. Neste trabalho, empregaremos o termo em sua acepção metafórica, em que é usado para atribuir caráter pejorativo a personagens que são desumanizados por cruzarem os limites do que é socialmente aceito. Podemos entender essa concepção de monstro como o resultado da percepção de um ser que não se enquadra nas categorias de entendimento de mundo estabelecidas em determinada sociedade – sejam elas sociais, raciais, sexuais ou de gênero:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar [...] Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um

deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento de convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido. (COHEN, 2000, p. 26-27).

A atribuição de uma condição monstruosa a personagens nasce a partir do que uma comunidade considera desviante. São as regras e as normas estabelecidas por uma sociedade que determinam quais são ações dignas de serem descritas como monstruosas – mesmo que, alguns casos, sejam apenas atos que diferem dos costumes de um local ou de uma época. A monstruosidade, assim, serve para indicar e estabelecer limites culturais, fronteiras que não devem ser cruzadas (cf. COHEN, 2000, p. 43).

Na constituição do monstro encerram-se muitas vezes os medos e ansiedades de um período. Como suas transgressões põem em xeque as estruturas sistematicamente estabelecidas, a monstruosidade é um elemento que abala essas concepções estáticas de sociedade. Os que vivem fora das margens demarcadas – o outro, o pária, o marginal – são, na maioria das vezes, indivíduos potencialmente capazes de serem descritos como monstruosos.

Em determinados contextos históricos, quando há maior repressão política e/ou moral na sociedade – como, por exemplo, no período dos romances de sensação finisseculares⁴ – o monstro pode ser uma representação da subversão a ser censurada e combatida. Ocorre, porém, que “[a]s mesmas criaturas que aterrorizam e interditam [as convenções estabelecidas] podem evocar fortes fantasias escapistas” (COHEN, 2000, p. 48). Quando se neutraliza o aspecto assustador do monstro, destaca-se a liberdade inerente a esses personagens transgressivos – e talvez seja essa a razão de sua popularidade no mundo cultural. Nos monstros podem estar encarnados as fantasias sexuais

4 Os romances de sensação e os romances para homens enfrentaram forte censura do Estado, com o apoio da União Católica Brasileira – de forma similar ao que *O Casamento* sofreu em sua época. No início do século XX, “tomava espaço um discurso que bradava contra a venda dessas publicações pornográficas, tidas como prejudiciais ao progresso moral e social da capital federal” (EL FAR, 2005, p. 278). Em 1912, a Secretaria de Polícia do Distrito Federal iniciou o primeiro suplente da delegação do 17º Distrito, e no mesmo ano é fundada a Liga Anti-Pornografia, que em 1917 se tornou a Liga pela Moralidade (cf. EL FAR, 2005, p. 278-279). Ambas com o intuito de combater a pornografia, bem como toda forma de expressão que contrariasse os códigos éticos e morais estabelecidos, “protegendo”, assim, os “cidadãos de bem”.

violentas, a ânsia pela dominação do outro, os desejos mais obscuros e reprimidos. Diante deles, a atração e a repulsa concorrem em pé de igualdade.

3. *O Casamento*: a tradição dos romances de sensação e o melodrama

Diversos aspectos que caracterizam os romances de sensação e o modo melodramático podem ser observados em *O Casamento*. Nelson Rodrigues inscreve em seus personagens patologias e obsessões da sociedade – de forma mais específica, as transgressões de um grupo da elite carioca dos anos sessenta. Seu narrador evita aprofundar-se em elucubrações psicológicas, e as personagens agem em função de eventos que são desencadeados de maneira errática. Em alguns casos, os acontecimentos se sucedem ora motivados por traumas de infância de Sabino, o protagonista da obra, ora por conta de descobertas sexuais de Glorinha, sua filha. Aos poucos, esses eventos fortuitos vão mobilizando desejos reprimidos que tomarão primeiro forma de atos inconsequentes e, depois, de atitudes cruéis.

Os personagens do romance rompem com a postura moral idealizada pela sociedade retratada, especialmente – mas não apenas – em seus comportamentos sexuais. Relações homossexuais, práticas incestuosas, tortura psicológica e assassinatos dão corpo a uma narrativa marcada por comportamentos excessivos e por uma sucessão de acontecimentos trágicos. Assim como no período auge dos romances de sensação, Nelson Rodrigues, em *O Casamento*, testa a suscetibilidade moral da sociedade em relação a eventos tidos como transgressivos.

As ações da narrativa se passam na véspera do casamento entre Glorinha e Teófilo. A trama desenvolve-se após Dr. Camarinhas relatar a Sabino, pai da noiva, um caso homossexual entre o genro do protagonista e o assistente do médico, Zé Honório. A partir daí, o enredo alterna entre o presente narrativo e o passado, até que a memória dos acontecimentos pretéritos ressurgja para interferir no comportamento das personagens, em um evento simultaneamente patético e trágico.

A construção da personagem Sabino é um bom exemplo de como o romance é permeado por uma série de referências a eventos do passado, sobretudo os traumáticos. Em dado momento, o protagonista está em um motel com Noêmia, sua secretária, a quem narra, após a relação sexual, sobre o estupro que sofreu na infância:

[Sabino] – Uma vez, quando eu era garoto, eu e um menino fomos tomar banho juntos. Banho de rio, no Trapicheiro. Eu tinha 12 anos e ele, 14. O menino era mais forte do que eu. Tiramos a roupa. E, então, ele me agarrou. [...]

[Noêmia] – Você gostou?

[Sabino] – Isso é que você quer saber? Já sei. Você acha. Não é isso? Acha que eu gostei. [...] O garoto era mais forte do que eu. Me deu uma bofetada. Era mais forte. Eu não queria. Eu não queria gostar, mas gostei. (RODRIGUES, 2016, p. 69-71).

Na construção do passado de Sabino, identificamos um elemento muito característico dos romances de sensação: a inversão das expectativas de recepção. Ainda que, inicialmente, o personagem descreva o estupro como um processo traumático, ele acaba por admitir ter sentido prazer durante o ato de violência. Os sentimentos são retratados de forma contrastante, descrevendo uma cena horrível, mas que também é interpretada, paradoxalmente, como prazerosa.

No final do romance será revelado que Sabino estuprou uma menina epilética de forma similar à violência que sofreu na infância. O trauma do personagem condiciona a sua parafilia sexual e irá culminar com a tentativa de violar a própria filha, Glorinha. É relevante notar como a narrativa expande os aspectos transgressivos dos personagens e da própria sociedade. Sabino é o retrato de alguém que deixa de ser a vítima para se tornar algoz. A narrativa descreve, em certa medida, um recorte social no qual ninguém é descrito como inocente; pelo contrário, todas as personagens são carregadas de aspectos maléficos, como se a estrutura social estivesse completamente corrompida.

Não são poucos os casos em que questões como as transgressões sexuais, os atos criminosos, os conflitos familiares e o matrimônio aparecem como elementos principais de romances de sensação. Como indica El Far (2004, p.

181), “ao introduzir no caminho dos jovens uma série de provas que procuravam testar suas convicções morais, os autores discutiam no campo da ficção temas em permanente tensão naquela época”. De forma similar ao que ocorre em romances de sensação – como *Elzira, a morta virgem* (1883), de Pedro Ribeiro Viana, e *Maria, a desgraçada* (1898), de Alfredo Elisiário da Silva –, em *O Casamento*, todos os núcleos de personagens são motivados por esses temas.

Tomemos como exemplo o arco narrativo de Zé Honório, personagem abertamente homossexual da obra. Em determinado momento da narrativa, motivado por um trauma, ele organiza uma orgia em sua casa, com Antônio Carlos, Glorinha e Maria Inês. Na infância, fora flagrado pelo pai tendo relações sexuais com outro menino. Como castigo, passa a ser chicoteado todos os dias durante um mês. Para se vingar, Zé Honório obriga seu pai – agora um inválido, em decorrência de um derrame – a assistir a ele ter relações sexuais com outro homem. A cena é também descrita de forma cruel e repulsiva, a partir de descrições negativas do próprio quarto, que cheirava a “morte e agonia”. O pai recebe ameaças do filho, que afirma a intenção de lhe queimar as pálpebras caso não abrisse os olhos:

Entram no quarto. É uma penumbra lunar de fundo submarino. [...] No meio da parede, uma vitrine de santa, voltada para a cama. E tinha uma pequenina lâmpada triste como a luz do cório. Na cama antiga, estava o doente. Era um esqueleto com um leve, muito leve, revestimento de pele. E o resto da vida estava no espanto de cada olho.

E, súbito, o Zé Honório aperta o comutador. Uma luz forte, cruel, enche o quarto. E, com a luz, até os cheiros da agonia e da morte tornaram-se mais nítidos e obsessivos.

[...]

– Velho, você não está dormindo. Não está dormindo, nem morreu. Eu sei que tu vê e ouve. Então, escuta. Escuta o que eu vou te dizer. Esperei quinze anos por esse momento. Está ouvindo, velho?

Deita-se na cama, ao lado do doente. Fala ao seu ouvido:

– Aqui tem duas meninas. Eu nunca, nunca, quis ser homem. Durante toda a minha vida, eu quis ter xoxota como as meninas, como todas as meninas. Escuta o resto.

Pausa e continua, ofegando:

– Agora, eu vou fazer, na tua frente. Vou fazer na tua frente, com um chofer de ônibus, o que eu fiz com aquele menino. Vou fazer aqui dentro. Tu vendo, vendo e ouvindo.

O moribundo tem o perfil gelado dos mortos. [...]

Fala, de novo, ao ouvido do pai:

– Ou tu abre os olhos ou te queimo as pestanas com esse isqueiro! (RODRIGUES, 2016, p. 123-124).

Zé Honório, retratado no romance como “pederasta”, enfoca os dilemas entre o que é moralmente aceito e os desejos mais reprimidos. De modo geral, a sexualidade em *O Casamento* é construída de forma violenta, com personagens guiados por seus arroubos sádicos e/ou planos de vingança. De forma mais geral, a homossexualidade, bem como os conflitos geracionais, funciona como a representação das tensões no campo dos costumes em curso na sociedade.

Na continuação da cena, o grupo de jovens, que testemunhava a vingança de Zé Honório, dirige-se ao outro quarto. Antônio Carlos, que já vinha sendo caracterizado por meio de arroubos de violência e por sua instabilidade emocional, força as meninas a se tocarem e se beijarem, enquanto assiste à cena. Em seguida, ordena que Maria Inês saia do quarto e começa então a ter relações sexuais com Glorinha. Pouco tempo depois, quando Zé Honório bate à porta, anunciando a morte do pai, ele é ignorado pelo casal. Absorta nos prazeres sexuais e movida por um desejo incestuoso, a menina pensa em seu próprio pai, Sabino: “Glorinha morde até sangrar o ombro de Antônio Carlos. Querido, querido. Vê o rosto do pai, a boca do pai, os lábios finos e meigos, as mãos diáfanas de santo” (RODRIGUES, 2016, p. 134).

A narrativa rodrigueana desenvolve-se a partir da exploração cada vez mais intensa das parafilias sexuais, como se testasse os limites morais de seus leitores ao mesmo tempo que procura excitá-los, como um bom romance de sensação. Para tanto, o enredo de *O Casamento* revela progressivamente os crimes e as transgressões dos personagens. São ilustrativos desse procedimento os desejos sexuais incestuosos de Glorinha; a violência psicológica que leva o pai de Zé Honório à morte; e a forma violenta e inconsequente por meio da qual Antônio Carlos manipula as meninas.

Em outro arco narrativo, o desfecho dos jogos sexuais é ainda mais violento. Ao perceber que sua amante, Noêmia, estava se tornando cada vez mais distante, Xavier – um representante, no romance, da classe social mais baixa – vai ao prédio onde a mulher trabalhava. Ciente de que havia sido trocado por

outro – ela vinha se relacionando com o protagonista Sabino –, ele sobe até o escritório e a encontra sozinha. Quando Noêmia deixa claro que não quer mais manter a relação, Xavier é tomado por uma sensação de impotência que motiva uma espécie de crise nervosa. Transtornado, puxa um punhal e golpeia a mulher pelas costas:

Quando enterrou o punhal, Noêmia fez um movimento de quem se espreguiça. E ele foi apunhalando. A pequena gira e cai em cima de uma mesa. Com a ponta do punhal, abre um talho, de lado, no pescoço. E não tinha havido um grito, uma palavra, nada. Quando a viu no chão, pôs-se de joelhos e riscou-lhe a cara. Fez um X na boca. E sem nenhuma fúria. Era como se fosse outro, e não ele, ou como se ele fosse um espectador de si mesmo. O “outro” não parava. Noêmia estava morta e o “outro” a retalhava ainda. (E tudo tão sem grito.) Depois, sempre de joelhos, ele levantou o vestido, desceu a calça. O punhal gravou no sexo uma cruz. (RODRIGUES, 2016, p. 236).

Além de ser um exemplo ilustrativo da tentativa do romance rodrigueano de gerar efeitos de recepção impactantes e intensos a partir da descrição detalhada de atos de extrema violência, a cena revela o emprego do modo melodramático na trama. Nas palavras de El Far (2004, p. 137), “[n]o melodrama, em que tudo se caracteriza pelo excesso, nada é poupado ao leitor, que recebe as informações do enredo de maneira exagerada”. O cruel assassinato é descrito de forma minuciosa pelo narrador, que não poupa o leitor dos detalhes mórbidos do crime. Contudo, é importante destacar que não se trata apenas de uma violência física. No contexto em que a passagem é construída, a transgressão também é de caráter sexual. Além da degradação corporal a que Noêmia é submetida, os desejos sexuais sádicos de Xavier – ou a impossibilidade de cometê-los – motivam o crime.

Após o crime brutal, Xavier foge para casa, onde encontrará a esposa – cega e leprosa – em uma crise de nervos, por conta do atraso do marido. Como ocorre em boa parte das personagens rodrigueanas, a mulher também é representada a partir de sua degradação física. Na cena subsequente, igualmente melodramática e patética, Xavier decide assassiná-la e suicidar-se em seguida:

Atirou no meio do sorriso. A mulher apenas abaixou a cabeça. E, depois, tombou, ainda sorrindo. Xavier ficou escutando. Ouvia vozes, gritos, perguntas lá fora. Agora acreditava no sorriso de Noêmia. Imaginou que multidões da Central, Maracanã, estavam batendo na sua porta. E, então, introduziu na boca o cano do revólver e puxou o gatilho. (RODRIGUES, 2016, p. 242).

Atitudes intempestivas ocorrem a todo momento no romance, como se o mal que se esconde no passado dos personagens estivesse sempre pronto a irromper no presente. O mal é representado como algo omitido no inconsciente de cada um, mas que, em dado momento, nas condições propícias, será revelado de modo espetacular, caracterizando o que Peter Brooks descreve como a moralidade oculta da narrativa melodramática. Muitas vezes nem mesmo os personagens entendem plenamente os atos que cometem. É o caso de Xavier, descrito como alguém por demais pacato e humilde, mas que, abruptamente, comete um duplo feminicídio seguido de suicídio.

Ao combinar elementos tipicamente melodramáticos e dos romances de sensação, a trama de *O Casamento* move-se em direção a um desfecho tanto violento quanto exagerado. É exatamente dessa união que nasce a monstruosidade. Por toda a narrativa, as relações sexuais violentas e mórbidas são responsáveis pela caracterização monstruosa dos protagonistas, cujos desejos surgem como principal fator de desvio em relação aos códigos normativos. Sabino é o personagem que melhor encarna o papel do monstro moral. Retratado como um membro da elite carioca, ele é, num primeiro momento, o retrato do “cidadão de bem”, mas conforme o desenrolar da trama, suas pulsões sexuais mostram-se carregadas de desejos incestuosos e perturbações parafílicas. Essa condição monstruosa revela-se sobretudo no desfecho do romance, quando, momentos após tentar se relacionar sexualmente com Glorinha, Dirce, sua outra filha, afirma ter presenciado o estupro cometido pelo pai no passado:

— Papai, você se lembra daquela festa? Festa do meu aniversário, em Lins de Vasconcelos? Enquanto o pessoal dançava, Silene saiu para o quintal. Já não estava se sentindo muito bem. E, lá, teve o ataque. Ninguém viu, só o senhor. Sim, da varanda, o senhor viu Silene cair. Desceu, sem dizer nada. Carregou a menina para a parte mais escura. Eu apareci na janela e vi. O senhor que não me viu. Tudo aconteceu debaixo da janela.

Deflorador, sim, deflorador. E de uma menina com ataque e durante o ataque. Silene tinha 13 anos e o senhor parecia louco. (RODRIGUES, 2016, p. 251).

Durante todo o romance, o protagonista carrega consigo o peso de cada uma de suas transgressões, que se transformam em um remorso maníaco após a revelação de Dirce, levando-o a se entregar à polícia. Incapaz, porém, de assumir seu crime real – o estupro da sobrinha vulnerável –, ele confessa um que não cometeu, o assassinato de Noêmia: “Eu sou o assassino! Era minha amante. Atirei o punhal no mar. Sou o assassino” (RODRIGUES, 2016, p. 262). É interessante notar que o desfecho da obra rompe, mais uma vez, com as expectativas da recepção, aproximando ainda mais *O Casamento* dos romances de sensação.

No desenlace da obra, todos os personagens transgressores terminam mortos ou respondendo por seus crimes na cadeia. Dessa forma, o romance pode ser lido como uma vitória do “bem sobre o mal”, epílogo necessário dos enredos melodramáticos. Ao situar no passado do protagonista as causas de seu comportamento transgressivo, o arco narrativo de Sabino dramatiza o longo processo de expiação e de autorreconhecimento de seus crimes, mesmo se considerarmos seu arrependimento oblíquo. A todo o momento Sabino busca auxílio para seus conflitos com o padre, que dirá, momentos antes sua confissão perante a polícia: “Não espere mais. Assuma a sua lepra” (RODRIGUES, 2016, p. 257).

Considerando a exploração meticulosa da violência, de relações sexuais tidas como desviantes e de segredos de família criminosos, pode-se afirmar que a narrativa de Nelson Rodrigues se vale de elementos típicos dos romances de sensação e do modo melodramático para gerar efeitos de recepção negativos. Assim, a narrativa também se insere na literatura do medo brasileira e se configura como um exemplo ilustrativo de como a ficção nacional novecentista continuou a explorar aspectos melodramáticos com o objetivo de chocar e impactar os leitores.

REFERÊNCIAS

- BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- ELES SÃO NOTÍCIA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 22521, 4 set. 1966. 4º caderno, p. 3.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: _____ (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 19-35.
- JABOR, Arnaldo. In: RODRIGUES, Nelson. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASTRO, Sandra Maria. *Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas*. 2008. 226 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- RODRIGUES, Nelson. *O Casamento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- TOLEDO, Fernanda Estiges. *O casamento: o percurso do Nelson Rodrigues romancista*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

OS SERIAL KILLERS POUCO CONVENCIONAIS DE RUBEM FONSECA: *FELIZ ANO NOVO* (1975)

Luciano Cabral

A morte está presente em várias histórias de Rubem Fonseca¹. Se fizermos o forçoso exercício de admitir que a entrevista fictícia de seu conto “Intestino Grosso” discute, ao menos em parte, não o estilo de um escritor fictício, mas sim o do próprio Fonseca, diremos que há exatidão na resposta do entrevistado: “Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje” (FONSECA, 1989, p. 163). Em sua maioria, as narrativas desse escritor culminam em morte, seja ela anunciada ou surpreendente. Seu estilo é marcado por um realismo violento, beirando o registro jornalístico, recurso que lhe rendeu classificações como “brutalista” (BOSI, 2015, p. 18), “realismo feroz” (CÂNDIDO, 2006, p. 255) – e até mesmo o importado “realismo sujo” (FORTUNA, 2011, p. 7-10) –, todas descrições em que se ressalta fascinação pela abjeção e preferência pelo choque em detrimento da contemplação. Palavras obscenas, pornografia, fluidos corporais e corpos dilacerados são, portanto, recorrentes na escrita de Fonseca.

Em alguns de seus contos, a morte ganha ainda mais destaque, tanto pela crueldade quanto pela repetição. Esses elementos parecem levar seu bru-

1 Rubem Fonseca foi um escritor mineiro, nascido em 1925. Contista, romancista e roteirista, recebeu vários prêmios por suas obras, entre eles o Jabuti e o Camões. Seu estilo é marcado por um realismo de diálogos rápidos e palavrões, o que lhe rendeu censura durante a ditadura militar por sua coletânea de contos *Feliz Ano Novo* (1975). Além dessa obra, destacam-se também *O Cobrador* (1979), *A Grande Arte* (1983), *Agosto* (1990) e *Romance Negro e Outras Histórias* (1992). Faleceu em 2020.

talismo/realismo feroz ao limite, especialmente quando os contos são narrados em primeira pessoa. Assassinar repetidamente e descrever os assassinatos torna-se o núcleo de histórias cujos protagonistas se distinguem por suas motivações, mas se igualam em seu sadismo. Neste artigo, discuto duas narrativas do livro *Feliz Ano Novo* (1975), o conto homônimo e “Passeio Noturno”², cujo protagonistas são *serial killers* que narram os assassinatos que cometem. Contudo, pretendo discuti-los não apenas como assassinos em série, mas também como monstros humanos que nos oferecem razões pouco convencionais para matar. Isso porque as descrições de *serial killers* comumente fundam-se em estereótipos – salientam, por exemplo, desvios sexuais, distúrbios mentais, grande inteligência e capacidade de manipulação –, e esses atributos não são os fios condutores das narrativas de Fonseca.

Em seu livro de crônicas *O Romance Morreu* (2007), Rubem Fonseca discorre sobre *serial killers* em um texto intitulado “Jack, O Estripador”. Nessa crônica breve, em que discute a identidade e características do *serial killer* londrino, desconfiando da conclusão da pesquisa de Patricia Cornwell sobre quem seria o estripador de Whitechapel, Fonseca também cita assassinos em série brasileiros e reproduz o que se presume ser o perfil de um *serial killer*. Alegando estar embasado nas indicações da criminologia moderna, o escritor lista as características comuns desse assassino: sexo masculino, cor branca, inteligente, torturador de animais, vítima de abuso infantil, instável tanto no ambiente profissional quanto no familiar e com tendências ao suicídio, voyeurismo, fetichismo, piromania e sadomasoquismo.

De saída, pode-se fazer duas observações sobre essa crônica. Em primeiro lugar, Fonseca nada comenta sobre os *serial killers* que ele mesmo criou. A observação não é gratuita, já que esses assassinos povoam suas narrativas desde seu livro de estreia *Os Prisioneiros*, lançado em 1963. É desse livro o conto “Henri”, baseado no *serial killer* francês Henri Désiré Landru. O conto oferece-nos um matador misógino e sedutor que lucra com seus homicídios na França da Primeira Guerra Mundial. O narrador descreve Henri com

² Apesar de haver uma separação em duas partes, estes contos serão analisados como uma única história.

características muito próximas às mencionadas por Fonseca em sua crônica. Logo nas primeiras linhas, Henri é elogiado:

Simple, sóbrio, tranquilo: olhos de um homem honesto; boca de um homem sensível, um intelectual talvez; educado, respeitável e pontual. No quadrado do espelho sua mão surgiu, longa, branca, forte e meticulosamente limpa, acariciando sua barba negra” (FONSECA, 1978, p. 43).

Sua inteligência é simbolizada por sua relação com a obra do matemático Blaise Pascal, e seu caráter metódico é confirmado nos advérbios e locuções usados para expor suas ações: “meticulosamente”, “judiciosamente”, “cuidadosamente”, “com o maior cuidado” etc. A segunda observação importante a ser feita é que Rubem Fonseca reforça na crônica – e também no conto citado – traços de um assassino em série que dificilmente encontram correspondência na ciência forense. Apesar de o escritor declarar que “[o]s modernos estudos sobre o perfil dos *serial killers* indicam [...]” (FONSECA, 2007, p. 51) serem esses assassinos homens brancos com QI acima da média, mas socialmente desajustados, este perfil serve melhor para um *serial killer* ficcional do que para um *serial killer* real.

Tecnicamente, assassinatos em série fazem parte de uma categoria maior, chamada *multicide* [“multicídio”], que compreende subcategorias como *mass murder* [“assassinato em massa”], e *spreed killing* [“matança desenfreada”]³. O *Crime Classification Manual* [Manual de Classificação de Crimes] estadunidense distingue os multicídios a partir de três elementos: (i) contagem de corpos; (ii) local; e (iii) tempo. Assim, **assassinato em massa** é como se define quatro ou mais homicídios simultâneos em um mesmo local. Já a **matança desenfreada** é definida como três ou mais homicídios em locais diferentes, em um curto período. Por fim, o **assassinato em série** acontece quando há dois ou mais homicídios, em locais diferentes, separados por um longo período.

3 A palavra inglesa “*spreed*” denota “farras”, “orgias”, “descontrole”, “desmesura”, “desvario” etc.; ou seja, uma certa perda do controle ou dos limites por um certo tempo, daí a minha escolha pela conhecida expressão em português “matança desenfreada”. Ainda assim, “*spreed killing*” continua sendo um termo de difícil tradução.

Vale frisar que a distinção entre essas duas últimas subcategorias de multicídio não se limita à contagem de corpos. O que diferencia mais propriamente a matança desenfreada do assassinato em série é o *cooling-off period* [“período de hibernação”]: um intervalo durante o qual o assassino deixa de cometer homicídios por semanas, meses ou até anos. Dizer que o assassino em série “hiberna” é constatar um comportamento, ou seja, esse criminoso, após matar, retorna às suas atividades rotineiras (ir ao trabalho, socializar com família e amigos, frequentar locais públicos etc.) até que cometa novo homicídio (BURGESS, 2006, p. 437). O matador desenfreado, que se caracteriza por um descontrole homicida, também mata em sequência, porém não volta ao seu modo de vida anterior – em síntese, ele não hiberna.

Outro aspecto importante do multicídio é o *modus operandi* [“modo de operação”]. Conhecido pela sigla MO, ele se refere aos métodos empregados pelos criminosos para cometer homicídios. Em outras palavras, são os procedimentos usados por multícidias para encontrar suas vítimas e assassiná-las sem que sejam identificados ou presos (KEPPEL *et al.*, 2009, p. 4). Os modos de operação compreendem (i) armas e ferramentas selecionadas de antemão (bomba, revólver, corda, fita adesiva etc.); (ii) objetos eventualmente encontrados na própria cena do crime e que podem ser usados como arma (faca, martelo, madeira, pedra etc.); e (iii) a maneira como esses assassinos utilizam essas armas (tipo de nó da corda, tipo de ferimento, localização do ferimento etc.). MO é, em suma, toda informação que ajude a criar o perfil do assassino, o que pode também abranger (e quase sempre o faz) características das vítimas, o modo e o local de descarte dos corpos e a existência de outros delitos.

Um dos modos de operação mais comentados é o de Jack o Estripador. Na pesquisa mencionada na crônica de Fonseca, Patricia Cornwell afirma que psicopatas normalmente são atraentes, carismáticos e inteligentes. Antes de cometer o crime, eles observam a vítima, seguem-na e podem inclusive ensaiar seu MO. A elaboração de planos de ação meticulosos que visam a garantir o sucesso do crime e a certeza da fuga corroborariam a inteligência desses assassinos (CORNWELL, 2002, p. 29-30). Nos seis assassinatos mais diretamente atribuídos a Jack, seu MO consistiu em ataques a prostitutas brancas com idades entre vinte e quatro e quarenta e cinco anos. Enquanto a vítima

levantava sua saia para o ato sexual, ele a agarrava pelo pescoço e a estrangulava. Esta conclusão tem base na falta de hematomas na cabeça, como observado nos relatórios do necrotério. Em seguida, Jack deitava-a no chão e deixava sua cabeça virada para a esquerda. A arma usada para cortar a garganta era uma faca afiada, cujo ferimento começava do lado esquerdo, estando a vítima no chão, e não de pé. Constata-se este último fato pela falta de sangue nas roupas, que é confirmado pelos relatórios legais (KEPPEL *et al.*, 2009, p. 56). Como o intuito dos multípidos, principalmente dos assassinos em série, é diminuir riscos e ter maior controle sobre as vítimas, MOs podem mudar de acordo com os mais diversos fatores, como local, motivação ou estado mental do assassino.

A análise de MOs, contudo, também traz à tona os estereótipos que envolvem *serial killers*. Nem todos são altamente inteligentes. Esses homicidas podem ser desorganizados, não planejar seus ataques e agir no calor do momento, como também podem ser presos por descuido. A inteligência de Jack o Estripador assegurou seu anonimato e consequente fama como personagem ficcional. Todavia, grande parte dos *serial killers* reais é capturada por conta de sua própria negligência: Febrônio, o Filho da Luz, foi identificado por um boné deixado na cena do crime; Francisco Costa Rocha, o Chico Picadinho, foi denunciado por um amigo após deixar uma mala com o corpo esquartejado da vítima em seu apartamento; e Marcelo Costa, o Vampiro de Niterói, deixou que uma de suas vítimas escapasse. Apesar do perfil exposto na crônica de Fonseca, muitos desses assassinos são negros, de inteligência mediana, mente estável e matam com o objetivo de obter alguma vantagem financeira (HICKEY, 2010, p. 5). Embora os *serial killers* das ficções do medo sejam geralmente manipuladores, como Hannibal Lecter; psicóticos, como Norman Bates; ou parafilicos, como Patrick Bateman; os do mundo real são tão diversos quanto o ser humano pode ser.

Jack o Estripador, segundo Patricia Cornwell, é o pintor Walter Richard Sickert, um alemão nascido em 1860 que, aos oito anos, imigrou para Londres junto com sua família. Para corroborar a ligação identitária, ela analisa as cartas de Jack e relaciona os assassinatos de Whitechapel às pinturas de Sickert. Na ânsia de encontrar algum indício de anormalidade e assim descobrir a razão da misoginia por trás das mortes, escreve sobre a infância do

pintor e sua relação com seus pais, Oswald e Eleanor, e seus cinco irmãos. A escritora alega que o avô de Sickert nutria um sentimento incestuoso por sua filha Eleanor; que Oswald negava amor paterno aos filhos; que Eleanor era emocionalmente inconstante, sendo ora independente, ora submissa; e que a violência de Sickert era algo inerente, atestada pelas figuras que desenhava quando criança e pelo comportamento maldoso que possuía. Sua arrogância, falta de emoção e extraordinário poder de manipulação provariam que Sickert era um típico psicopata (cf. CORNWELL, 2002, p. 52).

Essa vontade de encontrar traços de anormalidade em assassinos em série é ironizada por Rubem Fonseca na pergunta que fecha sua crônica – “Todos nós conhecemos pessoas que se enquadram nesse perfil. Não?” (FONSECA, 2007, p. 52) – e encontra paralelo num certo ímpeto humano de equiparar crime e criminoso. Ou seja, se os atos praticados são monstruosos, o agente que os praticou também deve sê-lo.

Quando se definem monstros, anormalidade é seu elemento principal, porque, de modo geral, o ser monstruoso é aquele que desvia das normas. Do ponto de vista da teratologia, o estudo biológico das formações anômalas do corpo, monstros são todo tipo de organismo que, por algum motivo, violou a norma – a palavra grega *teras* denota “o que é anormal” ou “o que diverge do padrão”, daí a fórmula que iguala monstro à anormalidade. Essa definição de monstro parece ser tão antiga quanto o tratado *De Generatione Animalium*, de Aristóteles. Ali, o filósofo examinou diferenças entre pais e prole, na tentativa de encontrar a razão pela qual recém-nascidos se pareciam mais com animais do que com humanos, fenômeno chamado de “monstruosidade” por Aristóteles. O que de fato importa realçar aqui sobre esse estudo clássico é a revelação de dois traços importantes dos monstros: (i) eles são deformados e (ii) eles admitem fusão de categorias – nesse caso, a junção entre humanos e animais (ARISTÓTELES, 1984, 769b11-769b21). De acordo com o estagirita, a monstruosidade manifesta-se pela violação da norma em suas operações típicas, daí concluir-se que qualquer um que transgredisse o padrão – fossem humanos, animais ou plantas – deveria ser considerado um monstro.

O estudo aristotélico do fenômeno monstruoso esteve circunscrito a uma observação secular. Culturalmente, contudo, monstros são mais frequen-

temente encarados como criaturas maldosas, associadas a seres demoníacos e ações malignas. É bem provável que essa compreensão tenha ganhado força a partir da interpretação cristã dessas criaturas. As profecias apocalípticas são repletas de monstros: cavalos com cabeça de leão, gafanhotos com rostos humanos, bestas com inúmeras cabeças e chifres etc. Note-se que, de um modo ou de outro, todos apresentam fusão de categorias. Mas, no evangelho de São João, essas criaturas também xingam, blasfemam, causam destruição e derramamento de sangue. Os monstros da escatologia bíblica não são só anormais; são também malignos. Sua presença é sinônimo de mau presságio, anunciando horror e morte sobre a Terra. Como aniquiladores da vontade divina, os monstros tornam-se inimigos de Deus e conseqüentemente são associados ao Diabo.

Na literatura do medo, monstros são comumente malignos. Vampiros, fantasmas, zumbis, lobisomens e ciborgues são algumas das criaturas que materializam o mal. Os personagens humanos, ao fugirem dos monstros, fazem-no porque os entendem como ameaçadores, física e cognitivamente. Monstros são criaturas extraordinárias em um mundo ordinário (CARROLL, 1999, p. 32) e, por serem cientificamente inexplicáveis, suas presenças desarranjam a ordem natural das coisas. Além disso, eles são repulsivos, pois carregam em seus corpos a marca da fusão de elementos que naturalmente não se fundiriam: morto/vivo, humano/animal, humano/máquina etc. Os personagens humanos das narrativas do medo também reagem com horror à presença do monstro porque percebem-no como um perigo à vida. Por esses motivos, ameaça, repulsa e letalidade são aspectos determinantes para os seres monstruosos, especialmente os sobrenaturais.

Há, entretanto, uma espécie de monstro que dispensa o caráter sobrenatural: o *serial killer*. Acredito que podemos afirmar, mesmo nós sul-americanos, que esse tipo de homicida é a quintessência do monstro contemporâneo. Ainda que outras literaturas (como a estadunidense) cultivem uma relação mais prolífica com esse assassino do que a brasileira, o *serial killer*, de modo geral, foi o monstro que dominou a segunda metade do século XX (PUNTER; BYRON, 2004, p. 265). Nesse sentido, o vampiro aristocrata e sedutor, produto da literatura do século XIX, transmuta-se sem grandes dificuldades no *serial killer*, o vilão neogótico de romances e filmes de sucesso

(SIMPSON, 2000, p. 15) como *Psicose, O silêncio dos inocentes e O psicopata americano*. Mas esse monstro humano distingue-se dos monstros sobrenaturais: *serial killers* são explicáveis cientificamente e sua presença não evoca a mesma repulsa física. Esses homicidas não são monstruosos nem por conta de sua aparência nem por conta de sua existência não natural, mas sim por suas ações terríveis.

Se fantasmas, vampiros e lobisomens exibem em seus corpos a anormalidade que os denuncia como monstros, o mesmo não ocorre com o *serial killer*. Ele vagueia na multidão e confunde-se com ela, sem que se perceba a ameaça por trás da máscara de Jano. Em uma reportagem sobre os vinte anos da prisão de Francisco de Assis Pereira, o Maníaco do Parque⁴, seu advogado de defesa relembra que nada há, na figura do assassino, a indicar loucura: “Você olha pra ele e você acha que é uma pessoa como você e como eu. Você tomaria um chope com ele, sem saber que ele é um *serial killer*”. Ainda assim, o advogado vasculhou o passado de Francisco em busca de alguma anormalidade que explicasse sua monstruosidade. Segundo ele, a psicopatia do Maníaco do Parque tem origem na infância, quando teria sofrido abuso sexual e assistido a bois serem sacrificados: “Uma das coisas que Francisco via na infância era um matadouro. E ele ficava lá sentado. Para uma pessoa nova é um trauma terrível ver bois sendo mortos”. Essa busca pelas origens da psicopatia de assassinos em série compõe muitos dos tratados de criminologia, biografias criminais e ficções do medo. Para citar mais um exemplo, em seu livro sobre multícidias brasileiros, Ilana Casoy (2014) busca essas mesmas causas nos casos de Chico Picadinho (a presença de uma mãe negligente) e Pedrinho Matador (a demissão de seu pai e consequente pobreza).

Apesar das ficções apresentarem, por vezes, multícidias convencionais (personagens com desvios sexuais, distúrbios mentais e/ou altamente inteligentes e manipuladores), os *serial killers* de Rubem Fonseca parecem não se render inteiramente a esses estereótipos. Os motivos para matar que seus protagonistas-narradores apresentam são distintos das características atribuídas

4 A reportagem “Preso Há 20 Anos em SP, Maníaco do Parque Deve Ser Solto em 2028”, de Kleber Thomaz, pode ser lida aqui: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/26/preso-ha-20-anos-em-sp-maniaco-do-parque-deve-ser-solto-em-2028.ghtml>. Último acesso em 28 jun. 2020.

aos assassinos em série. Em “Feliz Ano Novo” e “Passeio Noturno”, os multícidias carecem da parafília demonstrada, por exemplo, pelo personagem Quentin P., do romance *Zombie*, de Joyce Carol Oates. Quentin é um homossexual que tende à pedofilia e se dedica a lobotomizar suas vítimas com o intuito de criar um escravo sexual para si. Nos dois contos fONSEQUIANOS, por outro lado, motivações parafílicas estão ausentes. Ao que parece, o sexual é substituído pelo social. Como lembrado por Pedro Sasse em seu artigo neste livro, fatores sociológicos são frequentemente apontados como causas nas narrativas de crime brasileiras, e isso parece confirmado em Fonseca: a classe social explica o multícidio tanto quanto – ou mais do que – os transtornos psicológicos. A rotina, o estresse, mas também a pobreza e a fome são algumas das razões pelas quais os protagonistas desses contos matam.

Os crimes tornam-se mais terríveis por conta das estratégias narrativas usadas. A autodiegese expõe a dormência emocional dos protagonistas e as descrições detalhadas intensificam o medo. Além do mais, os contos não oferecem pontos de vista de personagens horrorizados com os crimes, assim como não oferecem investigadores (policiais, detetives, familiares das vítimas etc.). Ou seja, estão ausentes os julgamentos morais e os sujeitos que seriam responsáveis pela prisão desses multícidias, conseqüentemente restabelecendo o escrúpulo por um lado e a ordem por outro. Desse modo, deparamo-nos com uma ficção do medo que não está interessada nas questões relacionadas à punição para os assassinos e, como resultado, não produz efeitos de alívio no leitor.

Em “Feliz Ano Novo”, pobreza e fome são elementos que motivam os três assassinos a rumarem para a zona sul carioca e invadirem uma festa de fim de ano. A penúria dos criminosos é enfatizada desde o início – o banheiro fede, o elevador está quebrado e a comida vem de despachos – e uma frase dita pelo personagem Pereba resume significativamente a situação: “Tô morrendo de fome [...]” (FONSECA, 1989, p. 13). Já no parágrafo de abertura, o noticiário de televisão informando o aumento exponencial de vendas das lojas de roupas e artigos finos salta aos olhos do narrador, uma vez que ele e seus parceiros encontram-se excluídos da possibilidade de consumo desses produtos. O narrador então ressalta que, enquanto eles padecem, os ricos festejam: “As

madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o ano novo dançando com os braços pro alto [...]” (FONSECA, 1989, p. 13). A introdução do conto demonstra uma das características do brutalismo/realismo feroz fonsequiano: narrar o aprofundamento de diferenças sociais nas cidades brasileiras por conta de um capitalismo agressivo e segregador. Não surpreende, portanto, que o casebre dos assassinos contraste com a mansão que eles invadem, pois aquele não tem água, esta tem banheira de mármore; aquele tem escadas imundas, esta parede espelhada.

O contraste entre os abastados e os desprovidos⁵ fica mais evidente nas linhas seguintes, em que o narrador revela que terá “que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (FONSECA, 1989, p. 13). Essa exclusão incita luta por sobrevivência, e, no conto, essa luta significa transformar-se em monstro. Uma segunda frase, também dita por Pereba, parece funcionar como a fronteira que separa a inércia da ação monstruosa. Após fumarem e beberem tudo o que tinham, ele informa que, por causa da chuva que começa a cair, nem mesmo alimentar-se de oferendas será possível: “Lá se foi a tua farofa [...]” (p. 17). A chuva que estraga a comida almejada cria um abismo entre os abastados e os desprovidos que só pode ser transposto com multicídio. Assim, o embate de classes resulta em roubo, estupro e morte repetida.

Transpor o abismo é tomar aquilo que nunca poderiam ter por meios lícitos. Os criminosos então roubam da mansão os produtos vistos pela televisão, assim como estupram a mulher que é inalcançável física, econômica e socialmente: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa” (FONSECA, 1989, p. 14). Pereba segue o conselho, mas o narrador, ao contrário, prefere manter distância. Embora tenha incentivado o comparsa a se masturbar pensando nas ma-

5 Os vocábulos “desprovidos” e “abastados”, já usados por mim em artigos anteriores, referem-se às duas classes sociais urbanas que, no universo fonsequiano, coexistem e combatem entre si. As palavras “pobres” e “ricos”, respectivamente, podem ser usadas em substituição. Porém, entendo que estas apontam apenas para o fator econômico como diferença, enquanto “desprovidos/abastados” marcam diferenças econômicas, culturais, geográficas, linguísticas e psicológicas dos personagens.

dames, ele mesmo tem “nojo dessas mulheres” (p. 20). O ápice da sua repulsa pelos abastados está sintetizado nas fezes sobre a colcha de cetim, ato que simboliza sua vontade latente de macular a opulência do quarto que ele descreve.

Essas diferenças sociais fazem com que o narrador seja desprovido de empatia pelas vítimas. Ele repudia os abastados com insultos e fezes, e faz questão de ilustrar a desigualdade nas constantes descrições de bens materiais: “Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço” (FONSECA, 1989, p. 19). Mas é a ausência de uma voz empática, principalmente durante os dois últimos homicídios, que se torna a prova cabal de que, entre abastados e desprovidos, não há a menor perspectiva de reconciliação. A utilização de duas vítimas como meras cobaias de confirmação de uma hipótese banal ratifica essa dispatia⁶:

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. (FONSECA, 1989, p. 20).

Enquanto nós, leitores, nos aterrorizamos com a brutalidade da cena descrita, o narrador contempla em termos estéticos (“foi bonito”) o assassinato. Não há de fato nenhuma menção moral à morte, mas apenas conjecturas sobre o corpo morto aderindo à madeira após o tiro. A banalidade que acompanha os assassinatos, comunicada por uma autodiegese indiferente ao outro, garante o efeito de horror. Ao contrário da cena de estupro, esses dois homicídios são descritos explicitamente, e o detalhamento invoca imagens brutais de corpos dilacerados e comparações grotescas: “No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone” (FONSECA, 1989, p. 19). Em “Feliz Ano Novo”, a pobreza e a fome fomentam o embate de classes e este desencadeia atos monstruosos, banalizados por uma autodiegese dormente, cujo

6 Eu uso o termo “dispatia” em oposição à “empatia”. Grosso modo, enquanto a empatia envolve conectar-se com o outro a fim de compreendê-lo, a dispatia elimina essa conexão (cf. CAMERON, Lynne. *Living with Uncertainty: Dyspathy: the dynamic complement of empathy*. The Open University, 2013). O artigo está disponível em: <http://www.open.ac.uk/researchprojects/livingwithuncertainty/>. Último acesso em 2 jul. 2020.

detalhamento da brutalidade comprova a ausência de empatia. O brinde que fecha o conto, em que o narrador deseja aos seus comparsas que “o próximo ano seja melhor” (FONSECA, 1989, p. 21), intensifica o efeito de horror, pois evidencia a perpetuação dos assassinatos em série.

Uma narração autodiegética semelhante é encontrada em “Passeio Noturno”. Mas aqui não há pobreza e fome como motivação para as mortes repetidas. O *serial killer* desse conto faz parte dos abastados e seu MO consiste em sair à noite à procura de vítimas para atropelar com seu Jaguar preto. Mais uma vez, Fonseca oferece-nos um multícida pouco convencional: a arma utilizada para matar é um carro, e não uma faca ou revólver. Além do mais, elementos como parafilia e insanidade são inexistentes nesse assassino, o que nos força a procurar por fontes menos evidentes para sua monstruosidade. Ao que tudo indica, a resposta está na rotina, confirmada pela frase que fecha ambas as partes do conto: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 1989, p. 71).

A identidade do protagonista é uma incógnita e assim permanece ao longo de toda a narrativa. Como o narrador de “Feliz Ano Novo”, ele não revela seu nome (nem os nomes dos membros de sua família). Também não confirma sua profissão e endereço, respondendo de forma imprecisa quando perguntado. Essa imprecisão leva-nos a percebê-lo não como um indivíduo, mas como o representante de uma classe e, inevitavelmente, faz-nos interpretar sua monstruosidade como uma característica dessa classe. De fato, a abertura do conto desnuda sua rotina semelhante à de muitos outros abastados. No entanto, um comentário de sua esposa insinua que o protagonista sustenta uma outra rotina, mantida secreta e repetida diariamente: “Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites [...], minha mulher respondeu” (FONSECA, 1989, p. 61). A partir daí, nós leitores somos apresentados a um *serial killer* que se orgulha por ter o carro que tem e por dirigi-lo tão habilmente.

O que parece estar por trás dessas mortes repetidas é a exigência continuada que a classe abastada impõe a seus membros: para se manter no topo econômico da casta, é preciso encontrar maneiras diárias de ganhar muito di-

nheiro; para encontrar essas maneiras, é preciso manter rotinas estressantes. Em outras palavras, o protagonista só consegue usufruir de bens materiais exclusivos por conta dos “dias terríveis” que tem na companhia. Um desses bens é, ironicamente, o Jaguar, que proporciona seu alívio homicida, construído especificamente para este fim: “[...] mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia” (FONSECA, 1989, p. 62). As alterações feitas em um automóvel caro tornam-no ainda mais caro. Só quem pertence à classe abastada pode adquirir tal bem.

Há uma relação de comensalismo entre o Jaguar e o protagonista, em que este se amalgama ao veículo ao ponto de se identificar através dele: “Sou aquele cara do Jaguar preto, eu disse” (FONSECA, 1989, p. 67). O carro tem ainda uma dupla função no conto – ele é a arma do *serial killer*, mas é também o elemento que atrai potenciais vítimas. A personagem Ângela é seduzida pelo automóvel do assassino e então decide abordá-lo na avenida Atlântica. Os dois vão para um restaurante e a conversa revela um personagem altamente organizado e totalmente indiferente aos anseios do outro: (i) o assassino, ao entrar no local, verifica se há alguém ali que possa conhecê-lo; (ii) enquanto Ângela bebe quatro martinis, ele, para manter os sentidos inalterados, toma água mineral; (iii) ele deixa clara sua dormência emocional em relação à Ângela: “Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório” (p. 70); e (iv) ele nega à Ângela informações íntimas, o que a deixa impossibilitada de enxergar além da superficialidade: “Não vejo nada. Teu rosto parece o retrato de alguém fazendo uma pose, um retrato antigo, de um desconhecido, disse Ângela” (p. 70). O Jaguar suplementa a incapacidade do *serial killer* de seduzir suas vítimas por si só – ele não é fisicamente atraente, nem sua conversa é sedutora. No fim do encontro, Ângela confessa que foi atraída pelo automóvel ao mesmo tempo em que ele declara seu comensalismo:

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou.
Acho difícil.
Todos os homens se apaixonam por mim.
Acredito.

E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela.
Um completa o outro, eu disse. (FONSECA, 1989, p. 71).

Em “Passeio Noturno”, a dormência emocional provoca uma autodiegese igualmente dormente, como ocorrera em “Feliz Ano Novo”. Aqui também encontramos o detalhamento da brutalidade que comprova a ausência de empatia. Seria, talvez, possível contra-argumentar que não há relação empática com a primeira vítima atropelada porque não há, de fato, relação alguma. Na parte I, o protagonista escolhe o lugar ideal, o melhor momento e a vítima apropriada, indicando que este parece ser o MO mais frequentemente utilizado. Nessa cena, ele não tem qualquer interação com a vítima. Minha objeção a este contra-argumento baseia-se, contudo, no encontro com Ângela. Embora os dois tenham jantado juntos, a empatia do protagonista continua ausente. Sua intenção é apenas a de matar, e, por isso, toda a conversa com Ângela aborrece-o. O que o alivia de sua rotina estressante é o atropelamento e o orgulho de saber fazê-lo com maestria. Novamente, enquanto nós lemos as descrições das mortes, o assassino em série regozija-se com sua monstruosidade:

Bati em Ângela com o lado esquerdo do paralama, jogando o seu corpo um pouco adiante, e passei, primeiro com a roda da frente – e senti o som surdo da frágil estrutura do corpo se esmigalhando – e logo atropelei com a roda traseira, um golpe de misericórdia, pois ela já estava liquidada, apenas talvez ainda sentisse um distante resto de dor e perplexidade. (FONSECA, 1989, p. 62).

Os dois contos aqui analisados apresentam semelhanças tanto na pouca convencionalidade de seus multíctidas quanto na autodiegese dormente de seus narradores. Não há, nessas histórias, desvios sexuais ou distúrbios mentais como razões que motivem a morte repetida. Em “Feliz Ano Novo”, a pobreza e a fome forçam um embate entre desprovidos e abastados. Em “Passeio Noturno”, o abastado *serial killer* foge da rotina criando uma outra que o impele a transformar seu Jaguar preto em arma letal. Há outros contos de Rubem Fonseca nos quais *serial killers* estão presentes como narradores autodiegéticos.

cos que apresentam características semelhantes. Em “O Cobrador” (1979), o protagonista mata repetidamente por uma revolta que parece ter origem na sua condição de desprovido. Do mesmo modo, em “O Misanthropo” (2011), um narrador não confiável confessa ter ódio da humanidade ao mesmo tempo em que exhibe sua misoginia implícita. Estes contos serão posteriormente incorporados à pesquisa em curso e serão analisados em momento oportuno.

REFERÊNCIAS

ARISTOTLE. Generation of Animals. Book IV. In: BARNES, Jonathan (ed.). *The Complete Works of Aristotle*. v. 1. Princeton: Princeton University Press, 1984.

BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 7-22.

BURGESS, Ann W. Mass, Spree and Serial Homicide. In: *Crime Classification Manual: a standard system for investigating and classifying violent crimes*. DOUGLASS, John E.; BURGESS, Ann W.; BURGESS, Allen G.; RESSLER, Robert K. (ed.). 2nd. ed. São Francisco: Jossey-Bass, 2006. p. 437-469.

CÂNDIDO, Antônio. A Nova Narrativa. In: CÂNDIDO, Antônio. *Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 241-260.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CASOY, Ilana. *Serial Killers: made in Brazil*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014.

CORNWELL, Patricia. *Portrait of a Serial Killer: Jack the Ripper: closed case*. New York: Penguin Putnam, 2002.

FONSECA, Rubem. *O Romance Morreu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Os Prisioneiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

_____. *Feliz Ano Novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FORTUNA. Daniele Ribeiro. O Realismo Sujo na Literatura de Rubem Fonseca e a Influência da Arte Pop. In: MARTINEZ RODRIGUEZ, Benito (org.). *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Curitiba: ABRALIC, 2011. E-book.

KEPPEL, Robert D.; WEIS, Joseph G.; BROWN, Katherine M.; WELCH, Kristen. *The Jack the Ripper Murders: A Modus Operandi and Signature*

Analyses of the 1881-1891 Whitechapel Murders. *In: Serial Violence: analysis of Modus Operandi and Signature characteristics of killers*. New York: CRC Press, 2009. p. 39-64.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

SIMPSON, Philip. *Psycho Paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University, 2000.

AUTORES

Ana Paula Araujo dos Santos é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É bolsista CAPES e sua pesquisa tem como foco a literatura gótica e suas relações com a escrita feminina. É autora da dissertação *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida* (2017) e coorganizadora do livro *As Artes do Mal: Textos Seminais* (Bonecker, 2018).

e-mail: ana_ads@hotmail.com

Ana Resende é bacharel e mestre em Filosofia. Atualmente cursa o mestrado em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisa os contos de fantasmas de Vernon Lee e sua relação com a prosa de ficção decadente inglesa. É tradutora e foi indicada ao *Prêmio FNLIJ 2013 – Produção 2012*, na categoria Tradução/Adaptação Jovem, com o livro *O azarão*, de Markus Zusak, publicado pela editora Bertrand Brasil.

e-mail: hoelterlein@gmail.com

Daniel Augusto P. Silva é bacharel e licenciado em Letras (Português/Francês) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na mesma instituição e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017).

e-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

Hélder Brinate Castro é bacharel e licenciado em Letras: Português e Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, cursa doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) na UFRJ e atua como professor substituto no CAp-UFRJ.

Sua pesquisa examina a presença das poéticas negativas em obras literárias que tematizam o movimento messiânico de Canudos.

e-mail: helderbrinate@yahoo.com.br

João Pedro Bellas possui graduação em Filosofia e mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é doutorando em Literatura Comparada pela mesma universidade, desenvolvendo uma pesquisa sobre o sublime sob orientação do Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso e com bolsa fomentada pela CAPES. Integra o grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) coordenado por Júlio França.

e-mail: joaobellas@gmail.com

Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), seus últimos livros publicados são *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil* (2017), *As Artes do Mal: Textos Seminais* (2018) e *Matizes do Gótico: 300 anos de Horace Walpole* (2020). É coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*.

e-mail: julfranca@gmail.com

Lais Alves é bacharel em Letras (Inglês/Literaturas) pela Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, é mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na mesma instituição, bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ), e sua pesquisa se concentra na obra de Cornélio Pena sob a perspectiva da poética gótica.

e-mail: lais.alvessouza@yahoo.com.br

Luciano Cabral é atualmente professor substituto e doutorando de Literatura Americana (UERJ). Foi pesquisador-visitante do Project Narrative, na The Ohio State University (2018-2019). É membro dos grupos de pesquisa: “Estudos do Gótico”, sob orientação do professor Júlio França; e “A Voz e o Olhar do Outro”, sob orientação da professora Leila Assumpção Harris. No momento, pesquisa a construção do medo artístico nas ficções de *serial killers*.
e-mail: lucianocabraldasilva@gmail.com

Maíra Kirovsky é graduanda em Português e Literaturas de Língua Portuguesa e bolsista de iniciação científica (CNPq/UERJ). Integra o Grupo de estudos o medo como prazer estético e sua pesquisa tem como foco a literatura do medo brasileira no século XX.
e-mail: mairakirovskyjb@gmail.com

Marina Sena é bacharel em Letras (Português/Literaturas) e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma universidade e membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Hoje desenvolve uma pesquisa que investiga a presença do Gótico na obra do escritor Lúcio Cardoso.
e-mail: marinafsena@gmail.com

Pedro Sasse é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Literatura, História e Cultura, e membro dos Grupos de Pesquisa: “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal” (CNPq), “Estudos do Gótico” (CNPq) e “Interferências: literatura e ciência” (CNPq). Atualmente, faz estágio pós-doutoral na UFF sob orientação da Prof.^a Dr.^a Carla Portilho (UFF), com projeto intitulado “A estrutura da narrativa criminal”.
e-mail: pedro_sasse@hotmail.com

Ramon Nascimento da Silva é graduando em Português e Literaturas de Língua Portuguesa e bolsista de iniciação científica (CNPq/UERJ). Atualmente integra o Grupo de estudos o medo como prazer estético e sua pesquisa tem como foco a literatura do medo brasileira, sob orientação do professor Júlio França.

e-mail: ramonnascimentoslv@gmail.com

Copyright © 2020 - Dos autores

Editora HUGIN+MUNIN

em parceria com

ACASO CULTURAL

Coordenação:

Marcela Miller

Conselho editorial:

Catarina Amaral

Marcela Miller

Pedro Sasse

Projeto gráfico e capa:

Pedro Sasse

Revisão:

Laura de Assis Cardoso

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)

Ananda Machado (UFRR)

André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)

Anita Moraes (UFF)

Julio França (UERJ)

Marcelo Diniz (UFRJ)

Marcio Markendorf (UFSC)

Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)

Paulo da Costa e Silva (UFRJ)

Silvio Renato Jorge (UFF)

Stefania Chiarelli (UFF)

Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sobre o medo [livro eletrônico] : o mal na
literatura brasileira do século XX /
organização Júlio França , Marina Sena. -- 1.
ed. -- Niterói, RJ : Hugin Munin, 2020.
PDF

ISBN 978-65-993357-1-6

1. Crítica literária 2. História 3. Literatura
brasileira I. França, Júlio. II. Sena, Marina.

20-52854

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária : Literatura brasileira 869.909

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

