15 ABUSÕES

ano07

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)
Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica
Júlio França (UERJ)
Líder do GP Estudos do Gótico
Regina Michelli
Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO 05

DOSSIÊ

FICÇÕES E EPIDEMIAS – PAISAGENS, POLÍTICAS E CATÁSTROFES

SOB O REINADO DA PESTE: UMA ANÁLISE DO CONTO O REI PESTE 19

A LOUCURA ENTRE NÓS: A EPIDEMIA EM O HORLA, DE GUY DE MAUPASSANT 42

O MEDO, O LOCUS HORRIBILIS E O MONSTRUOSO NO CONTO "A PESTE", DE JOÃO DO RIO 82

UM ESQUELETO NUM CAVALO BRANCO 107

NAS BORDAS DO TEMPO: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO DUPLO VAMPIRO/JUDEU ERRANTE EM UM CONTO DE AGUALUSA 134

CRAKENSTEIN'S BRAVE NEW PANDEMIC WORLD: THE PLACE OF ART, SCIENCE, AND STORYTELLING 156

ESPAÇOS DO ISOLAMENTO, ESPAÇOS DO MOVIMENTO: COVID-19 E O ESPAÇO NARRATIVO NOS CONTOS DE CAROL BENSIMON, JAVIER ARANCIBIA CONTRERAS E SÉRGIO TAVARES 191

EPIDEMIA DO SILÊNCIO: LEITURA COMPARADA DE "DEMÔNIOS" E "CIDADE ADORMECIDA" 218

HORROR, VIOLÊNCIA E EPIDEMIA: O INSÓLITO NAS NARRATIVAS DE MARIANA ENRÍQUEZ E JUAN MIGUEL AGUILERA 245

APOCALIPSE HEMATÓFAGO: AGÊNCIAS DO CORPO VAMPIRESCO NAS PANDEMIAS DE NOTURNO E APOCALIPSE 270

A MÚSICA ESPECTRAL E O RECIFE ASSOMBRADO: RELAÇÕES ENTRE A FICÇÃO, OS ITINERÁRIOS URBANOS E A PANDEMIA 297

MISCELÂNEA

RESENHA: LAS CREADORAS ANTE LO FANTÁSTICO: VISIONES DESDE LA NARRATIVA, EL CINE Y EL CÓMIC (2020), DE DAVID ROAS E ALESSANDRA MASSONI (EDS.) 329

FICÇÃO: ODILO (MSS DO SÉC. XXI) 337

PARAFICÇÃO: A ÚLTIMA CEIA DE 2020 343

ENTREVISTA COM NATÁLIA BORGES POLESSO 347

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

APRESENTAÇÃO

Flavio García (UERJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Renata Philippov (UNIFESP)

FICÇÕES E EPIDEMIAS – PAISAGENS, POLÍTICAS E CATÁSTROFES

Havia algum tempo que o mundo não era atingido por uma pandemia como a do novo coronavírus, o SARS-CoV-2 (em inglês, *Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2*), ao menos não com os efeitos experimentados. Nem a última contaminação global, a de H1N1, ocorrida entre 2009 e 2010, demandou medidas drásticas de biossegurança como as da atualidade, tais como o isolamento social, a quarentena e o *lockdown* (bloqueio total). O H1N1, uma variante do vírus *influenza*, causador da gripe, instaurou um regime brando de insegurança, como se fosse algo possível, mas um tanto distante e de pouca periculosidade. Talvez, por isso, seu qualificativo mais conhecido, gripe suína, tenha sido utilizado com toques de humor sombrio entre as pessoas na referência aos infectados. Mais distante ainda foi o surto de H1N5, ocorrido em 2005, que não chegou a se configurar como uma pandemia, tendo afetado apenas alguns países asiáticos e europeus. A covid-19, entretanto, é outra história.

O temor do contágio pelo novo coronavírus pode encontrar alguns paralelos com a explosão do HIV/AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, em inglês, *Acquired Immunodeficiency*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

Syndrome), no início dos anos 1980. Em primeiro lugar, pode-se apontar para o caráter **misterioso** com o qual a doença foi recebida inicialmente, percepção provocada pela falta de informações sobre as vias de contágio, as formas de transmissão e os índices de letalidade.

Essa ausência de conhecimento colaborou para a construção de medidas restritivas quanto ao contato social – no caso do HIV, defendeu-se a abstinência sexual, bem como o contato com qualquer objeto que a pessoa contaminada pudesse ter tocado; quanto ao SARS-Cov-2, recomendou-se o distanciamento social de 1,5 metros – ou, em algumas situações, até mais –, o uso de máscaras e luvas de proteção. Em ambos os casos, as informações pouco acuradas sobre a doença – associadas às *fake news* propagadas em redes sociais e aplicativos de mensagens – culminaram em uma severa resposta aos casos de pacientes testados positivos – tornando as vítimas potenciais agressores.

Em segundo lugar, cabe ressaltar o **aspecto fásico** das enfermidades, o que as torna *doenças do tempo*: a infecção por HIV conta com quatro fases clínicas (infecção aguda, fase assintomática, fase sintomática inicial e AIDS); a covid-19 tem três estágios (período de incubação assintomático, período sintomático brando, período sintomático grave). Nos dois casos, viu-se como preocupante o período assintomático – ou de janela imunológica –, no qual é possível que o vírus seja transmitido para outras pessoas, sem que a pessoa contaminada saiba disso.

Em terceiro lugar, não se pode escapar de uma **construção moral**, associada à enfermidade, algo que remete aos (maus) costumes. No que diz respeito ao HIV, culparam-se os hábitos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

sexuais dos gays – vistos como corpos dissidentes, anormais e depravados. Um vírus contraído pelo sexo só poderia mesmo ter elementos suficientes para leituras moralistas ou religiosas, nas quais o sexo e o desejo foram vistos sob a ótica do pecado, e a doença, como punição. Curioso é que a pandemia tenha surgido imediatamente após os anos 1970, época conhecida pela liberação da sexualidade. Não demorou muito para que tais leituras fossem aplicadas à covid-19.

Desta vez, o foco do preconceito foram os chineses e seus "exóticos" hábitos alimentares, o que fomentou um tipo de cruzada xenofóbica contra a Ásia, bem como preocupação sobre o modelo de aldeia global.

A publicação independente *Sopa de Wuhan*, organizada por Pablo Amadeo, contendo textos de diferentes pensadores (dentre os quais, Giorgio Agamben, Paul Preciado, Jean-Luc Nancy, David Harvey, Judith Butler) sobre a epidemia de covid-19, gerou debates controversos e foi acusada de racista por conta do título da obra e do destaque dado à figura do morcego. Afinal, a (des)informação no início da pandemia apontava a sopa de morcego, descrita como um dos itens gastronômicos típicos da cultura chinesa popular, como a porta do contágio global, e os chineses, por conta de seus hábitos alimentares, teriam levado o mundo a uma pandemia. Não ficaram de fora teorias conspiratórias de que a China tivesse desenhado a pandemia ao modo de um ataque terrorista biológico, o que pretendia encolher os mercados econômicos mundiais e fortalecer o país como potência planetária. No caso do HIV, a demora de uma resposta governamental ao surto foi interpretada como parte de um projeto estatal de extinção da comunidade gay.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

Das pragas do Egito, passando pela peste de Édipo Rei, pelos vampiros do medievo, pelos soropositivos e pelas vítimas de covid-19, a história não deixa de registrar bodes expiatórios, culpados pelos males, sinal de um domínio ideologicamente contaminado pelo religioso, campo discursivo que vê a doença como instrumento de punição por faltas individuais ou comunitárias.

Diferentemente da AIDS, que expunha uma ampla iconografia de suas consequências nas pessoas infectadas, a covid-19 ofereceu uma diversificada iconografia dos equipamentos de proteção, compostos por avental apropriado, máscara facial, viseira, luvas descartáveis, álcool 70%, termômetros infravermelhos. No lugar dos efeitos terroristas da AIDS nos doentes, têm-se, com a covid-19, imagens fotográficas ou em vídeo dos pacientes intubados. Tal iconografia protetiva estimulou uma relação de desconfiança entre as pessoas em geral, como se todos e cada um pudessem ser um contaminado e contaminador em potencial.

Enquanto a doença permanecia um mistério, recomendava-se que apenas um membro da família fosse às compras e que tudo o que se comprasse fosse rigorosamente higienizado. Circular pelos espaços públicos foi vivenciado como um tipo de missão arriscada; e a pessoa da casa que assumia fazê-lo era vista como um tipo de tributário, aquele que se sacrificaria pelo bem da unidade familiar.

Os animais domésticos, sobretudo cães, foram tirados de circulação, acompanhando o movimento de isolamento social de seus donos. Os que eventualmente saíam eram proibidos de se aproximar de outro cachorro e exercer a prática do farejo mútuo – hábito comum desses animais – por medo de contágio.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

Foi o medo em relação à falta de tratamento efetivo da doença – os desejados imunizantes preventivos e a tão sonhada vacina, por exemplo – que tornou o isolamento social a única medida eficaz para o achatamento da curva de contágio (expressão popularizada enormemente pelos jornais nos números sobre a pandemia).

Há de se observar, também, certa geopolítica na construção de epidemias/pandemias, que as posiciona em espaços tais como a América Latina, a África e a Ásia, a serem vigiados e controlados pelos centros hegemônicos, em uma luta constante pela manutenção do poderio. No que diz respeito a enfermidades disseminadas amplamente, é possível destacar, ainda, o aspecto político envolto na construção metafórica das doenças, no qual se configuram formas de opressão e instâncias de exclusão: a AIDS recebeu o epíteto de "peste gay", o H1N1 chegou a ser descrito como doença dos "chicanos", e o SARS-CoV-2 é enquadrado como "vírus chinês".

Muitas apostas foram feitas nos primeiros seis meses da pandemia: as desigualdades sociais seriam repensadas, o altruísmo e a solidariedade floresceriam, o individualismo capitalista perderia espaço, o poder passaria do Ocidente para o Oriente. Mas, infelizmente, já a mais de um ano em pandemia, o cenário não parece ter mudado, e a fantasia da união global foi por terra. À medida que os meses avançavam, sem qualquer leniência para o problema, o isolamento social chegava a um limite insuportável. Os ricos continuavam ficando mais ricos; os pobres, ainda mais pobres. À classe média era garantido o direito ao trabalho remoto, no conforto do seu lar, enquanto boa parte dos trabalhadores, dos quais muitos perderam o emprego com o fechamento compulsório

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

de estabelecimentos, passou a ter que conseguir o sustento trabalhando como entregadores de aplicativo.

No esquema, ao mesmo tempo em que se denunciava a desigualdade social da pandemia – quem pode ou não trabalhar remotamente –, era justamente a desigualdade social que sustentava o isolamento das classes média e alta. Ao lado da classe social, entram na contabilidade dos mais vulneráveis a interseccionalidade da raça/etnia, gênero e idade. Os mais velhos, por exemplo, eram enviados do hospital onde estavam internados para morrer em casa, como um tipo de fatia da população sacrificável – a lógica dos naufrágios: "mulheres e crianças primeiro".

Cansados do isolamento social e sentindo-se privados de uma vida "normal", jovens e adultos começaram a promover enormes festas privadas (clandestinas ou não), algo favorecido pelo afrouxamento das normas sanitárias constantes nos decretos municipais e estaduais. Pela pressão dos setores, serviços não essenciais, tais como cinemas e academias, foram liberados, voltando a funcionar com capacidade reduzida e medidas de segurança questionáveis e ilusórias.

O desrespeito à biossegurança coletiva levou ao colapso dos serviços funerários e, na cidade de Manaus, no Amazonas, a imagem de covas coletivas impactou enormemente os telespectadores dos noticiários pelo país e pelo mundo afora. Há de se destacar, ainda, o impacto emocional produzido pela proibição de ritos funerários de entes queridos, algo que sequer pode ser mensurado.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

A especulação capitalista, frente à relação de oferta e procura, longe de concretizar as apostas humanitárias, elevou os preços de itens básicos de higienização (álcool e máscaras) e mesmo de suporte aos casos graves (como os cilindros de oxigênio).

A China, por sua vez, segue sendo construída como um inimigo do Ocidente, e, no Brasil, a vacina produzida nesse país é lida pejorativamente como *vachina*.

Ultimamente, fala-se sobre as consequências psíquicas dessa pandemia, algo análogo à "síndrome da cabana" – depois de muito tempo fechado em um espaço, o indivíduo pode experimentar terror em espaços públicos, gerado pela desconfiança e medo de perigo próximo. Como se pode notar, o cenário de epidemias e de pandemias constrói, desse modo, uma paisagem do medo (Yi-Fu Tuan), confere abertura para metáforas (Susan Sontag), remete a contextos de expressão evidente da biopolítica (Michel Foucault, Roberto Esposito) e encena a catástrofe econômica e social da necropolítica (Achille Mbembe).

É curioso, portanto, que *A peste*, de Albert Camus, datada de 1947, torne-se hoje, em meio ao distanciamento imposto pela covid-19, um tipo de *best seller*, leitura de entretenimento. Na mesma esteira seguem projetos literários que versam sobre doenças reais ou imaginadas, em contextos históricos ou fictícios, por meio de descrições realistas ou fantasistas, das quais merecem destaque: *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe; *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago; *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Marquez; *O último homem*, de Mary Shelley; *Eu sou a lenda*, de Richard Matheson. No cinema chama

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

a atenção que um filme como *Contágio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, 2011) receba o status de premonitório e tenha se tornado um sucesso repentino nos serviços de *streaming*. Por outro lado, não se pode deixar de mencionar que a correlação entre doença e monstruosidade é nativa do gênero de horror (Noël Carrol) e amplamente ressignificada nos corpos dos monstros. Poderia até mesmo ser sintomático de uma sociedade doente que um dos jogos mais baixados nas plataformas virtuais nos dias de hoje seja *Plague Inc*, narrativa que dá vitória àquele que destruir a humanidade espalhando um vírus mortal.

Este número temático da revista *Abusões* não se furta, portanto, de retratar e dialogar com esse longo período de aflição e morte, refletindo como essas questões são artisticamente refratadas pela arte (literatura, cinema, séries televisivas e música) e abarca textos variados que versam sobre o campo das epidemias/pandemias em suas mais diversas frentes, evocando cenários diversos (gótico, fantástico, insólito ficcional, apocalíptico, pós-apocalíptico) e articulando perspectivas variadas no enquadramento de ficções sobre contágio e contaminação em diferentes mídias (literatura, teatro, cinema, streaming e música).

A seção Dossiê abre-se com artigos que articulam a exegese de escritos de autores do século XIX, como os clássicos contos "Rei Peste", de Edgar Allan Poe, e "O Horla", de Guy de Maupassant; na sequência, trazemos estudos acerca de obras do século XX, como "A peste", de João do Rio, "A doença branca", do dramaturgo chéco Karel Čapek, e "O último dia do ano", do angolano José Eduardo Agualusa. A seguir, vêm estudos comparativos entre obras literárias, como um artigo cotejando *Oryx and Drake*, de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

Margaret Atwood, *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Brave New World*, de Aldous Huxley; um texto sobre contos dos escritores brasileiros contemporâneos Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras e Sérgio Tavares; um ensaio comparando os contos "Demônios", de Aluísio de Azevedo, e "Cidade Adormecida", de Marcel Schwob; ou ainda um estudo comparando "Las cosas que perdimos en el fuego", da argentina Mariana Enríquez, e "Pureza de sangre", do espanhol Juan Miguel Aguilera. A seção finaliza com dois artigos que se inserem no campo de literatura e outras artes e estudos intermídias: um ensaio que analisa duas narrativas vampirescas do século XXI, *Noturno,* de Guillermo del Toro e Chuck Hogan, e a série televisiva *Apocalipse V* da Netflix; um estudo contemplando o topos de Recife assombrado, através dos escritos de Gilberto Freyre e Roberto Beltrão, em diálogo com a filmografia de Kléber Mendonça Filho, Adriano Portela e Frederico Toscano e suas respectivas trilhas sonoras. Assim, onze artigos compõem a seção, que fazem um percurso pela questão epidêmica e sua estetização e ficcionalização na arte. É uma contribuição para tempos tão insólitos e pandêmicos.

A seção Miscelânea reúne uma crônica ficcional inédita, um depoimento paraficcional originado no *feed* de notícias do *Facebook*, uma resenha e uma entrevista com uma ficcionista.

A crônica do escritor português José Viale Moutinho, "Odilo (Mss do Séc. XXI)", escrita em outubro de 2020, narra a história do senhor Odilo, isolado no quarto de um lar para idosos, em meio à pandemia, vivendo as aflições de quem se comunica com os de fora, tendo a porta fechada entre eles, imposta como uma barreira intransponível. Os meses passam, mas a pandemia e o consequente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

isolamento permanecem, e Odilo aflige-se e começa a perder o senso da realidade. No desfecho, ele ainda se encontra vivo, mas a diretora do abrigo está morrendo, pois, como descobre, "caiu nos braços fortes da pandemia", e supõe que também deve haver morte entre os asilados. Seu envolvimento com os livros, seus devaneios frente ao espelho, seu gosto pelo cinema imprimem certa nuance autobiográfica ao relato. A história de Odilo é a ficcionalização do quotidiano pelo qual muitos idosos perpassaram nos lares em Portugal.

Ao meio-dia de 2 de janeiro de 2021 – horário de Lisboa –, Fernanda Angius (1936 – 2021), educadora, professora, pesquisadora, crítica, figura que sempre viveu dividida entre Portugal, sua terra natal, e Moçambique, país que adotou como segunda paixão, publicava "o que estava pensando" no *feed* de notícias de seu perfil no *Facebook*. Ela pensava na entrada do Ano Novo de 2021, que, como reconhecia com imenso pesar, foi, para ela – mas, há que se observar, para toda a Humanidade –, "completamente oposta à entrada do ano anterior". Sujeito da realidade vivenciada por idosos abrigados em lares, Fernanda lastimava que "[a] última ceia do Ano Velho foi muito triste embora alguém a tivesse declarado ser de festa". A ceia pareceu-lhe uma "Vigília fúnebre". Enervou-se, demonstrou descontentamento, perdeu a serenidade. Reclamou do que pensava ser paternalismo e ultra proteção. Comparou a diferença entre o guiar ovelhas e cabras, dizendo-se reconhecer uma "cabra montês". Passados dezoito dias desse desabafo com tons paraficcionais, escrito por alguém que vinha ensaiando sua autobiografia, em 20 de janeiro de 2021, Fernanda morreria no covidário do Hospital Santa Maria,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

em Lisboa, deixando jovens ficcionistas e críticos, seus discípulos e seguidores, órfãos.

José Viale Moutinho ofereceu, graciosamente, sua crônica inédita, "Odilo (Mss do Séc. XXI)", para publicação neste número temático da revista *Abusões*, e Fernanda Angius, consultada por um dos editores do número, que era seu "amigo" no aplicativo, autorizou a publicação do texto, ao qual deu o título de "A última ceia de 2020". São duas histórias narradas em primeira pessoa, por figuras idosas, hospedadas compulsoriamente em lares, vivendo as agruras da pandemia da covid-19, sem encontrarem saída saudável.

A resenha aborda *Las creadoras ante lo Fantástico*. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic (2020), livro organizado por David Roas e Alessandra Massoni, professores de teoria da literatura e literatura comparada da Universidad Autónoma de Barcelona, que reúne apresentações realizadas, em 2019, durante o Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, organizado pelo Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF). Roas, coordenador do GEF, incursiona, para além da teoria e da crítica, pela ficção, sendo um dos mais respeitados estudiosos do fantástico a partir do primeiro ano do século XXI, contando com vasta produção ficcional e crítico-teórica e tendo sido galardoado com variados prêmios.

A seção se conclui com uma entrevista concedida pela gaúcha Natália Borges Polesso, que, como David Roas, divide-se entre o ser ficcionista, professora, pesquisadora, além de tradutora. Natália também vem sendo bastante premiada por sua obra ficcional, que perpassa o le(ge)ndário, com veios de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60355

terror, aproximando o gênero horror e o folclore brasileiro, em tangências com o gótico, o fantástico. Grande parte de sua produção tematiza ou ambienta-se em cenários pandêmicos, refletindo situações apocalípticas ou pós-apocalíticas.

Retoma-se, na entrevista, a vereda iniciada pelos artigos, na seção Dossiê, continuada, nesta seção, com a crônica de Viale Moutinho e o depoimento de Angius, que foi entrecortada pelas resenhas, cujo objeto central é o fantástico. Assim, arremata-se o número da revista com vieses de acabamento orgânico e coerente.

Agora, é ler. Boa Leitura!

Junho de 2021

DOSSIÊ

Ficções e epidemias – paisagens, políticas e catástrofes

DOSSIÊ

FICÇÕES E EPIDEMIAS – PAISAGENS, POLÍTICAS E CATÁSTROFES

SOB O REINADO DA PESTE: UMA ANÁLISE DO CONTO O REI PESTE 19

A LOUCURA ENTRE NÓS: A EPIDEMIA EM O HORLA, DE GUY DE MAUPASSANT 42

O MEDO, O LOCUS HORRIBILIS E O MONSTRUOSO NO CONTO "A PESTE", DE JOÃO DO RIO 82

UM ESQUELETO NUM CAVALO BRANCO 107

NAS BORDAS DO TEMPO: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO DUPLO VAMPIRO/JUDEU ERRANTE EM UM CONTO DE AGUALUSA 134

CRAKENSTEIN'S BRAVE NEW PANDEMIC WORLD: THE PLACE OF ART, SCIENCE, AND STORYTELLING 156

ESPAÇOS DO ISOLAMENTO, ESPAÇOS DO MOVIMENTO: COVID-19 E O ESPAÇO NARRATIVO NOS CONTOS DE CAROL BENSIMON, JAVIER ARANCIBIA CONTRERAS E SÉRGIO TAVARES 191

EPIDEMIA DO SILÊNCIO: LEITURA COMPARADA DE "DEMÔNIOS" E "CIDADE ADORMECIDA" 218

HORROR, VIOLÊNCIA E EPIDEMIA: O INSÓLITO NAS NARRATIVAS DE MARIANA ENRÍQUEZ E JUAN MIGUEL AGUILERA 245

APOCALIPSE HEMATÓFAGO: AGÊNCIAS DO CORPO VAMPIRESCO NAS PANDEMIAS DE NOTURNO E APOCALIPSE 270

A MÚSICA ESPECTRAL E O RECIFE ASSOMBRADO: RELAÇÕES ENTRE A FICÇÃO, OS ITINERÁRIOS URBANOS E A PANDEMIA 297

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

01

SOB O REINADO DA PESTE: UMA ANÁLISE DO CONTO "O REI PESTE"

Ana Maria Zanoni da Silva

Recebido em 01 nov 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Ana Maria Zanoni da Silva é pós-doutorada pela Universidade Federal de São Paulo, *campus* Guarulhos, professora do Instituto Municipal de Ensino Superior de Bebedouro e pesquisadora do grupo de pesquisa Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência.
http://lattes.cnpq.br/5454369183664327
https://orcid.org/0000-0002-6655-0748
anazanoni_@hotmail.com

Resumo: Medo é um dos sentimentos que achincalha a alma naqueles períodos em que as grandes epidemias assolam a humanidade. Não se trata apenas do medo perante ao que causa a doença, mas também o medo do outro, dos corpos contaminados, das dores, das angústias decorrentes do sentimento de impotência perante o mundo alheado, convertido em palco para um espetáculo horrível, do qual os protagonistas não retornam. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo analisar o conto "O Rei Peste", publicado no *Southern Literary Messenger,* em setembro de 1835, com o título de *King Pest the First. A Tale Containing an Allegory*, a fim de demostrar como Edgar Allan Poe, ao valer-se da imagem do corpo grotesco, transfigura o tema peste em ficção e em que medida essa transfiguração, ao instaurar uma atmosfera de horror questiona a ordem imposta e mostra falhas e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

incongruências presentes nas formas de controle do contágio, apontando para as transformações que o surto de peste impõe a sociedade.
Palavras-chave: Corpos Grotescos. Ordem Imposta. Peste. Poe.

Abstract: Fear is one of the feelings that scare the soul in those periods when the great epidemics are plaguing humanity. It is not just the fear of what causes the disease, but also the fear of the other, of the contaminated bodies, of the pains, of the anguish resulting from the feeling of powerless in the face of the alienated world, converted into a stage for a horrible spectacle, from which protagonists do not return. In this sense, this work aims to analyze the tale King Pest, published in Southern Literary Messenger, in September 1835, with the title of King Pest the First. The Tale Containing an Allegory, in the light of Bakhtin's theoretical assumptions, in order to demonstrate how Edgar Allan Poe, when using the image of the grotesque body, transforms the pest theme into fiction and to what extent this transfiguration, by establishing an atmosphere in horror, questions the imposed order and shows flaws and incongruities present in the ways of controlling contagion, pointing to the transformations that the pest outbreak imposes on society.
Keywords: Epidemics. Grotesque bodies. Imposed order. Poe.

INTRODUÇÃO

Medo é um dos sentimentos que achincalha a alma naqueles períodos em que as grandes epidemias assolam a humanidade. Não se trata apenas do medo perante ao que causa a doença, mas também o medo do outro, dos corpos contaminados, das dores, das angústias decorrentes do sentimento de impotência perante o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

mundo alheado, convertido em palco para um espetáculo do qual muitos protagonistas não retornam.

Esse sentimento aterrorizante, decorrente de guerras e surtos epidêmicos, tem servido de tema para a criação ficcional entre os textos mais conhecidos encontram-se: *Decameron* (1349-52) de Bocaccio e *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe. Boccacio estrutura sua obra com cem narrativas contadas por um grupo de sete moças e três rapazes que se abrigaram em um castelo próximo a Florença, com o objetivo de fugir da peste negra. As narrativas retratam a peste trazendo à tona as formas de manifestação dos sintomas e também a sensação de impotência perante aos horrores de uma morte causada por um inimigo que a medicina e a religião não conseguiam explicar tão pouco controlar. E Defoe relata, cronologicamente, as experiências vivenciadas por um homem durante o ano de 1665, período em que Londres foi devastada pela peste negra, delineando um assombroso retrato da cidade e tecendo comentários a respeito daquilo que se deve evitar para não ser contaminado.

Ao abordar a obra de Defoe, Jennifer Cooke (2009) chama a atenção para o fato de que o protagonista H.F. descreve e critica as medidas utilizadas para conter a doença por meio da instituição de quarentena, detalha a forma de descarte dos mortos e também as atitudes de religiosos e cidadãos tanto em relação ao surto quanto em relação aos demais.

Sendo assim, Jennifer Cooke (2009) afirma que a ficção ocupa uma posição privilegiada que lhe permite abordar os traumas decorrentes da grande quantidade de mortes, do medo do contágio

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

e do horror que os corpos acometidos pelas epidemias suscitam. E devido a linha tênue que separa o universo ficcional da história, as narrativas ficcionais podem contribuir para a compreensão da história, bem como as delimitações que estruturam tal relação.

Além dessas obras retratarem o isolamento, os horrores, o medo e a perda de vidas que a peste imputou sobre a Europa, elas também descrevem a deformidade dos corpos decorrentes dos bulbões, ou seja, do aumento das glândulas linfáticas que fazem as pessoas adotarem uma postura deformada para reduzir a pressão e aliviar a dor. A dimensão e a cor e a laceração dos bulbões, tal como ocorreu em 1665 como forma de tratamento, tornam os corpos disformes e horripilantes. Essas obras retratam o isolamento, os horrores, o medo e a perda de vidas que a peste e a guerra imputaram sobre a Europa. As epidemias, ao longo dos tempos, acometem a humanidade e evidenciam as transformações da sociedade e, sobretudo, fazem notar a necessidade de revisão e adequação da ordem imposta.

Em uma Nota Preliminar aos contos de Terror, Mistério e Morte, reunidos na coletânea *Edgar A. Poe: Ficção Completa, Poesia & Ensaios*, Oscar Mendes afirma que nos contos dessa categoria o medo é um sentimento real: "O medo, pois que existe nos seus contos é um medo real, autêntico, sentido, arraigado" (MENDES, 1997, p. 189).

Mediantes tais constatações, este trabalho tem por objetivo analisar o "O Rei Peste", publicado no *Southern Literary Messenger,* em setembro de 1835, com o título de *King Pest the First. A Tale Containing an Allegory*, a fim de demostrar como Edgar Allan Poe,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

ao valer-se da imagem do corpo grotesco, transfigura o tema da peste em ficção e em que medida essa transfiguração, ao instaurar uma atmosfera de horror, questiona a ordem imposta e mostra falhas e incongruências presentes nas formas de controle do contágio, apontando para as transformações que o surto de peste impõe a sociedade.

SOB O REINADO DA PESTE

Na Idade Média, a morte passou a fazer parte dos acontecimentos humanos de forma terrível e em amplas proporções. Os acontecimentos terríveis e o horror espalhado pela peste negra fizeram da morte uma presença constante na vida de milhares de pessoas. Os corpos descarnados em putrefação e os seres magérrimos pela falta de hábitos de higiene e alimentação criaram um cenário de horror. Foi desse cosmo que Edgar Allan Poe abstraiu os motivos que compõem a trama do conto "*King Pest The First. A Tale Containing An Allegory*", publicado pela primeira vez em setembro de 1835, no *Southern Literary Messenger*, jornal do qual Poe foi redator. Em 1839, na qualidade de redator do *Gentleman´s Magazine de Filadélfia*, Poe organiza vinte e cinco contos em uma coletânea em dois volumes sob o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* e nela inclui o referido conto.

O conto em apreço, segundo Sova (2001, p. 123) trata-se de uma das narrativas mais intrigantes, devido a mescla de horror com humor, com a qual Poe aborda um dos períodos, no qual a peste negra assolou a Inglaterra durante o reinado de Eduardo III. Devido a essa mescla de horror e humor, Robert Louis Stevenson (apud

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

Sova, 2001, p. 123) criticou Poe, ao afirmar que: “Aquele que podia escrever ‘Rei Peste’ havia cessado de ser um ser humano”.

Ao abordar a coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Leon Howard afirma que Poe classifica de grotescos aqueles contos que “obtêm seu efeito por meio de um senso de humor sinistro e irônico” (1960, p. 114 -116). Ainda no Prefácio da coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe expõe sua visão crítica a respeito do teor das histórias ali copiladas, designando-as por meio dos epítetos grotescos e arabescos. Segundo afirma Wolfgang Kayser, o termo grotesco foi utilizado por Poe em dois planos, ou seja, um em que se designa “uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos”, e o outro em que se qualifica o teor de histórias inteiras, “onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (1986, p. 76).

A coexistência desses dois planos motivou a crítica de Stevenson, uma vez que a riqueza de imagens presente, tanto nos corpos das personagens quanto na caracterização do cenário em que os fatos ocorrem, remetem aos horrores decorrentes da putrefação de corpos, para os quais não houve um funeral nos moldes previstos pela sociedade da época. Desse modo, a compreensão da totalidade das imagens presentes no conto, requer uma leitura focada na constituição do corpo e do espaço de modo grotesco, uma vez que Poe configura um cosmo nos moldes daqueles descritos por Bakhtin (1999), em um regime social no qual os aspectos sérios e cômicos do homem e do mundo eram igualmente sagrados e oficiais.

Esse mundo paralelo situado dentro do espaço delimitado pela peste oferece uma visão de mundo na qual a morte fora convertida

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

em um rei burlesco cujo discurso empolado não passa de blasfémia. A atmosfera horripilante é atenuada pela ambivalência das imagens inseridas na trama, por meio da escolha de um tom humorístico. Essa combinação permite a Poe explorar o tema da peste valendo-se da imagem grotesca do corpo o que lhe permite tratar em tom humorístico a decadência do Rei Peste I e seus familiares. A imagem do rei e sua corte se decompondo em decorrência do acometimento pela peste cria um espetáculo carnavalesco da morte do qual nem mesmo os nobres conseguem escapar, pois não há fronteiras espaciais para a morte, já que esta faz parte do ciclo natural da vida.

O tom humorístico conferido à narrativa, cuja trama articula a história vivenciada por dois marujos recém chegados a Londres, durante o reinado de Eduardo III, no navio que tem por nome Free and Easy, se deve também a embriaguez dos marinheiros. Advindos de um espaço, no qual prevalecem a liberdade e alegria, tal como aponta o nome da embarcação, os dois marinheiros entram em Londres, cidade em que reinam a instauração da autoridade real, do distanciamento e do horror decorrentes das devastações causadas pela peste negra. Ao confrontar o espaço de liberdade com o do reinado de Eduardo III, Poe insere na narrativa personagens, cujos corpos revelam aspectos grotescos e instauram, na trama, uma ordem não oficial, por meio da qual os domínios do Rei Peste I foram transformados em alegoria do reinado oficial.

Nesse reino às avessas, o leitor toma ciência dos fatos pela voz do narrador extradiegético que, no início da narrativa, valendo-se de focalização externa, caracteriza os personagens por meio da descrição de seus corpos. Legs, o mais velho da dupla, é

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

extremamente magro e sua altura atinge a proporção de "pau de bujarrona", com cerca de dois metros e dez centímetros de altura.

A descrição do rosto dele com maçãs salientes, "grande nariz adunco, queixo fugidio, pesado maxilar inferior e grandes olhos protuberantes e brancos" (POE, 1987, p. 213-214), faz referência ao traje usado pelos médicos, durante o século XVII, para cuidar das vítimas da peste. Tratava-se de um traje composto por uma máscara de couro, da qual se destacava um grande nariz, semelhante ao bico de pássaro, dois orifícios por onde se viam os olhos de quem o vestisse e cobria o corpo da cabeça aos pés. Nesse traje, os médicos eram convertidos em uma figura sinistra e horripilante. A descrição do rosto de Legs explora os traços contidos na máscara e fazem dele uma imagem caricata grotesca dos médicos da peste, uma vez que o nariz dele foi convertido em bico.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 743), o nariz, órgão do olfato, que descobre simpatias e antipatias, guia os desejos, as palavras e as pernas e, juntamente com as pernas, o sexo e a língua, é um dos trabalhadores responsáveis pelo bom funcionamento da sociedade. A simbologia que o nariz encerra amalgamada à proporção das pernas faz de Legs uma metáfora da restituição da ordem social e será por meio das ações dele que o reinado do Rei Peste I terá seu fim. A força de Legs promove a reordenação do reino às avessas, pois a enchente afoga os membros do parlamento instaurado sob os domínios do Rei Peste I. Segundo afirma Bakhtin:

> O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

> duvidoso, estranho e hostil ao homem. [...] Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre. (1999, p. 34)

A caracterização de Legs suscita o terror, ao colocar em cena uma personagem que corporifica o traje costumeiro do médico de tempos remotos, e ao mesmo tempo desperta o cômico, pois o marinheiro transforma-se em um tipo de espantalho, cuja imagem cômica vence o terrível ao revelar o lado risível, que se mantinha oculto sob os falsos mecanismos de segurança para se evitar o contágio da peste.

Ao contrário de Legs, Hugh Tarpaulin tem um metro e vinte de estatura, pernas arqueadas, corpo rechonchudo, braços curtos e grossos, semelhantes a barbatanas de tartaruga-marinha.

> Um par de pernas atarracadas e arqueadas suportava-lhe o corpo pesado e rechonchudo, enquanto os braços, descomunalmente curtos e grossos, de punhos incomuns, pendiam balouçantes dos lados como as barbatanas de uma tartaruga marinha. Os olhos pequenos, de cor imprecisa, brilhavam-lhe encravados fundamente nas órbitas. O nariz se afundava na massa de carne, que lhe envolvia a cara redonda, cheia, purpurina. O grosso lábio superior descansava sobre o inferior, ainda mais carnudo, com um ar de complacente satisfação pessoal, mais acentuada pelo hábito que tinha o dono de lamber os beiços de vez em quando. (POE, 1997, p. 214)

O nome de Hugh Tarpaulin, revela-se significativo no desenrolar da trama, pois trata-se de um trocadilho com a palavra

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

"tar", que significa piche e também marinheiro. Por Tarpulin, entende-se também um tipo de capa encerada para proteger da água. O aspecto de "encerado", ou seja de engordurado e brilhoso combina com a descrição física da personagem, um anão de corpo pesado. Os traços grotescos do corpo se fazem notar também no rosto dessa personagem, descrito como gordo e protuberante, com olhos pequenos, nariz encoberto por uma massa de carne e lábios que atingem a proporção de beiços, os quais inserem a personagem na escala natural na categoria dos símios, um típico companheiro dos marujos.

Tal como afirma Bakhtin, o nariz e a boca têm um papel importante na construção da imagem grotesca do corpo, principalmente, "quando se transformam em figuras de animais ou de coisas" (1999, p. 276). Embora sejam caracterizados por meio do rebaixamento do homem à categoria de animais, os marinheiros adquirem a confiança e a aceitação do leitor. Legs tem um caráter sério, pois, "a expressão de sua fisionomia, embora repassada duma espécie de indiferença intratável por assuntos e coisas em geral, nem por isso deixava de ser extremamente solene e séria" (POE, 1997, p. 214). Enquanto Hugh Tarpaulin tem uma índole mais galhofeira e "olhava seu camarada cato com um sentimento meio de espanto, meio de zombaria" (POE, 1997, p. 214).

Essa mescla de humano e animal presente na caracterização das personagens é relevante para o desfecho da trama, pois eles são os representantes de um mundo, no qual os corpos se mesclam aos de outros reinos, rompendo as barreiras entre os corpos e o mundo em construção. A ambivalência da imagem grotesca dos corpos traz para a narrativa um tom satírico e humorístico, pois os horrores

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

da peste são tratados a partir de uma imagem caricata tanto dos marinheiros quanto do reino de Eduardo III. O rei, apesar de ter instaurado a ordem real na Inglaterra, tem seu reino invadido por um inimigo de outra ordem, com o qual ele está impossibilitado de lutar valendo-se da força bruta, uma vez que:

> Ressoava por toda a Inglaterra, e mais especialmente na metrópole, o espantoso grito de: "Peste! A cidade estava em grande parte despovoada, e naqueles horríveis bairros das vizinhanças do Tâmisa, [...] o Demônio da Peste, tinha como se dizia, seu berço, a Angústia, o Terror e a Superstição passeavam, como únicos senhores, à vontade. (POE, 1987, p. 215)

Londres encontra-se dividida devido à contaminação pela peste e nas proximidades do Tâmisa, devido ao foco da doença, os bairros convertem-se em um cenário angustiante dominado pelo medo, o terror e superstição. A inserção nos domínios da peste ocorre quando Legs e Hugh Tarpaulin, após se embriagarem na taberna do "Alegre Marinheiro", fogem para não pagar a conta. Durante a fuga, rompem uma tosca barreira de madeira, que separava os bairros mais atingidos pela epidemia do restante da cidade, penetrando, assim, no espaço em que a peste é soberana.

A entrada em um ambiente inóspito, durante a madrugada, numa atmosfera de névoa, perde o invólucro de horrível porque se eles não estivessem "tão embriagados, a ponto de haverem perdido o senso moral, o horror de sua situação lhes teria paralisado os passos vacilantes" (POE, 1997, p. 215). A barreira, sinaliza o limite que separa as duas partes de um cosmo, um em que a peste ainda não adentrou e aquele no qual seus efeitos maléficos reinam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

soberanamente. A tosca armação, ou seja, o mecanismo criado pelas mãos humanas para impor a ordem num lugar em que impera o caos, teria o suposto poder de impedir a disseminação do vírus, o qual, na trama narrativa está personificado por meio do nome grafado em maiúsculas como o Demônio da Peste.

O cenário e a atmosfera fúnebre não despertam o medo em Legs e Hugh Tarpualin, porque:

> Não estava no poder de imagens, sensações ou obstáculos como esses deter a corrida de homens que, naturalmente corajosos e, especialmente naquela ocasião, repletos de coragem e de humming-stuff, teriam ziguezagueado, tão eretos quanto lhes permitia seu estado, sem temor até, mesmo dentro das fauces da morte. (POE,1997, p. 216)

Este trecho da narrativa remete a visão crítica de Poe, a respeito do terror, expressa no Prefácio da coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque* ao afirmar que: "Se a base de alguns contos meus é o horror, então afirmo que o horror provém da alma". Na afirmação de Poe há uma distinção entre o trágico e o cômico, porque podemos observar que o horror, na concepção dele, provém das regiões mentais, dos medos e das fobias não suscitadas por elementos exteriores, mas por estados mentais que despertam esses sentimentos dos subterrâneos da alma.

Legs e Hugh Tarpualin são marinheiros acostumados a enfrentar o desconhecido e as noites tempestuosas, estão embriagados, e a bebida funciona como uma atenuante das sensações negativas, por despertar neles não as fobias, mas sensações de prazer e alegria. E devido à coragem e à embriaguez, caminham pelas ruas desertas e fétidas, onde carcaças, esqueletos e cadáveres

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

intensificam a atmosfera e o cenário pestilencial, no qual "não era raro que a mão caísse sobre um esqueleto ou pousasse num cadáver ainda com carne" (POE, 1997, p. 216).

Nesse cenário fúnebre Legs ouve guinchos vindos do interior de um edifício sinistro, no qual há uma sala, onde está uma mesa e ao redor dela estão "seis indivíduos sentados em catafalcos" (POE, 1997, p. 216). Trata-se da corte do Rei Peste I, e os demais membros pertencem a família pestilencial, ou seja: a esposa do rei a Rainha Peste; o Arquiduque Peste-Ífero; o Duque Pest-Ilencial; o Duque Tem-Pestuoso e a Arquiduquesa Ana-Peste.

Na caracterização de cada um dos membros da corte, instaurada na casa mortuária, Poe explora partes do corpo grotesco tal como o nariz, a boca e os olhos, transformando as vítimas da peste em parte integrante de um reino, no qual a morte é trasvestida em um tipo de rei bufo e demoníaco e pestilento. O aspecto cadavérico e disforme desses seres suscita o horror porque, na caracterização de cada um deles, Poe introduz elementos e características próprias do grotesco, que marcam o entrecruzar das fronteiras entre o humano e os objetos, bem como, entre os reinos animal e vegetal, fazendo com que haja um rebaixamento do humano, por meio daqueles aspectos que cada um tem em comum.

A caracterização de cada um deles é feita de modo sumarizado, destacando justamente as partes do corpo que os distinguem entre si, mas que ao mesmo tempo os insere em um reino cujas fronteiras entre os corpos e os aparatos fúnebres se mesclam. O Rei Peste, presidente da mesa, tem o rosto açafroado e se destaca devido a:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

> [...] uma fronte tão insólita e tão horrivelmente elevada que tinha a aparência de um boné ou coroa de carne acrescentada à cabeça natural. Sua boca, enrugada, encovava-se numa expressão de afabilidade horrível e seus olhos, bem como os olhos de todos quantos se achavam em torno à mesa, tinham aquele humor vítreo da embriaguez. Esse cavalheiro trajava, da cabeça aos pés, uma mortalha de veludo de seda negra, ricamente bordada [...]. Estava com a cabeça cheia de plumas negras mortuárias, que ele fazia ondular para lá e para cá, com um ar afetado e presunçoso. E na mão direita segurava um enorme fêmur humano, com o qual parecia ter acabado de bater em algum dos presentes para que cantasse. (POE, 1997, p. 218)

A descrição do rei, somada ao papel de comando por ele desempenhado, remete à imagem de um galo. O galo, no budismo tibetano, tal como afirmam Chevalier e Gheerbrant, é nefasta e figura no "centro da roda da existência" (1996, p. 521), significando desejo, ganância, apego e sede.

A reunião dos seis membros ao redor da mesa, somada à caracterização do rei e a simbologia que a imagem do galo encerra pode ser considerada uma metáfora da roda da vida, na qual o ciclo de morte e renascimento é considerado um fato natural. E, na simbologia da roda, nas figuras de animais presentes no entrono dela pode ser vista a lei dos renascimentos, imposta àqueles que dominam os desejos carnais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). Trata-se, portanto, de um funeral ambivalente, caracterizado "pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das perturbações constantes do alto e do baixo ("a roda")" (BAKHTIN, 1999, p. 10).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

Na reunião, de frente ao Rei, está a Rainha Peste, cuja hidropisia acentuada, deixou-a semelhante a um imenso pipote de cerveja-de-outubro. A aparência trágica, , decorrente da acumulação anormal de fluido, causada pela doença, vem à tona por meio da comparação da imagem do corpo deformado com um pipote de cerveja. Porém, a parte do corpo colocada em evidência é o rosto, e nele se destaca a proporção da boca: "Começando na orelha direita, rasgava-se, em aterrorizante fenda, até a orelha esquerda" (POE, 1997, p. 218). A hiperbolização da boca mostra a argúcia de Poe, uma vez que: "O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador" (BAKHTIN, 1999, p. 277). Para que a boca venha a constituir uma das imagens do corpo grotesco, ela precisa dominar, ou seja, escancarar-se sobre o rosto que apenas lhe serve de moldura. Na passagem em apreço, a boca adquire uma existência autônoma, revelando não apenas um movimento involuntário de um corpo dominado pela peste, mas também o rompimento de fronteiras com o mundo exterior, as quais são devoradas por ela.

Ao lado da Rainha Peste está a Arquiduquesa Ana-Peste, uma mocinha cocha, com sinais de tuberculose galopante, trajando uma larga e bela mortalha de cambraia indiana. Em seu rosto o nariz se destaca por ser: "[...] extremamente comprido, delgado, sinuoso, flexível e cheio de borbulhas" (POE, 1997, p. 218). O nariz, devido a proporção, caia sobre o lábio inferior, e a moça o move de um lado para o outro com a língua, tal como a tromba de um elefante. Segundo Wladimir Propp, A aproximação ou "a comparação com

 http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer" (1992, p. 68). Ao singularizar o nariz como tromba, Poe não apresenta a personagem na forma de um animal, como é comum nas fábulas, mas aproxima-a do elefante pelo que há de comum entre ambos, ou seja, o nariz. O nariz da Arquiduquesa Ana-Peste não é o símbolo do discernimento, mas produto de um corpo atacado pela tuberculose e borbulhas, num estágio entre a vida e a morte e, portanto, não desperta o riso. Humano e animal mais uma vez se entrecruzam retirando o foco do lado terrível da morte e colocando-o sobre os traços fisionômicos que abrem as fronteiras entre mundo dos vivos e dos mortos, porque tal como afirma Bakhtin: "A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida" (1999, p. 43-44).

E, à esquerda da Rainha está o Arqueduque Pest-Iferous, um velho inchado, gotoso com imensas bochechas que "repousavam sobre os ombros como dois imensos odres de vinho do Porto" (POE, 1997, p. 219). Nele sobressaia o traje de cores vistosas, talhado em uma coberta de seda bordada, pertencente "àqueles gloriosos escudos que, na Inglaterra e noutros lugares, são ordinariamente suspensos, em algum lugar bem patente, nas residências de aristocratas falecidos" (POE, 1997, p. 219). O corpo pequeno e gotoso somado às bochechas enormes converte a imagem do velho em um tipo de porco, revelando a gula.

Ao lado do Arqueduque Pest-Iferous encontra-se o Duque Pest-Ilential, vestido ceroulas de algodão e meias brancas, com o queixo e os braços atados por uma faixa de musselina, e cujas orelhas prodigiosas "arrebitavam-se espasmodicamente ao rumor das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

rolhas que espoucavam" (POE, 1997, p. 219). O gesto de arrebitar as orelhas assemelha-o ao cavalo.

Em frente dele está o Duque Tem-Pestuoso, trajando ceroulas e um ataúde mogno, cuja tampa apertava o rosto como se fosse um elmo. Embora o ataúde tivesse aberturas para os braços saírem, o Duque não conseguia sentar e permanecia reclinado em um cavalete. E seus enormes olhos esbugalhados reviravam "suas apavorantes escleróticas para o teto, num absoluto espanto de sua própria enormidade" (POE, 1997, p. 219). Além do aspecto de coisa conferido pelo caixão, Poe também enfatiza a parte do corpo dessa personagem que se abre para o mundo exterior, conferindo-lhe enormes olhos esbugalhados, revirados para o teto. Se por um lado o corpo encontra-se encaixotado, separado do mundo, por outro, os olhos esbugalhados rompem as fronteiras que delimitam os espaços e revelam o corpo em crescimento, ultrapassando os próprios limites.

A boca, o nariz, as orelhas, os olhos esbugalhados são as partes em que o corpo "ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites" (BAKHTIN, 1999, p. 23). As deformações dos corpos das personagens postas em destaque são ambivalentes, porque revelam que os mesmos aspectos que ridicularizam os corpos rebaixando-os na escala natural à mesma posição ocupada pelos animais, por outro lado, atenuam o aspecto horripilante das deformações causadas e pela peste. As imagens típicas da cultura popular, inseridas na trama, retratam a amplitude do cenário de destruição e horror provocados pela epidemia de peste.

Intensificando a atmosfera de horror, nesse cenário às avessas, crânios servem de copos e um esqueleto humano, preso ao teto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

por uma das pernas amarradas em uma corda, faz as vezes de lustre e seu crânio "continha certa quantidade de carvão em brasa, que lançava uma luz vacilante, mas viva, sobre a cena [...]" (POE, 1997, p. 219). Poe emprega a imagem do esqueleto de maneira semelhante a que fizera Petronius, uma vez que no Satyricon o esqueleto presente em um banquete não simboliza a morte de uma pessoa em particular, mas a morte em geral, e a brevidade da vida e sua presença servem para excitar os convidados a desfrutarem intensamente os momentos de prazer (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). A inserção da imagem do esqueleto, portanto, significa a personificação da morte, não como um estado definido, mas uma morte dinâmica que anuncia uma nova forma de vida e harmoniza-se com a reunião regada a bebida, semelhante à um ritmo fúnebre carnavalizado, no qual os doentes, próximos à morte, bebem e festejam.

O clímax da reunião ocorre quando Hugh se aproxima de Ana Peste e desperta o ciúme do Duque Tem-Pestuoso. E o Rei Peste bate o bastão, ou seja, um fêmur humano sobre a mesa e começa a discursar. Ao invés de um cetro de ouro e pedrarias, o rei usa um fêmur humano, metáfora das inúmeras vidas ceifadas pela peste, bem como pela fome decorrente do acúmulo de riquezas nos cofres. Indignado com sua pseudossabedoria, Legs indaga-o sobre quem seriam eles e o que faziam ali na loja do cangalheiro. O tom formal do Rei, para responder a pergunta do marinheiro, contrasta, *a priori*, com o teor da resposta:

> [...] estamos aqui, esta noite, preparados por intensa pesquisa e acurada investigação, a examinar [...] as incompreensíveis qualidades e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

> natureza desses inestimáveis tesouros do paladar, que são os vinhos, cervejas e licores desta formosa metrópole. Assim procedemos não só para melhorar nossa própria situação, mas para o bem estar verdadeiro daquela soberana sobrenatural que reina sobre todos nós, cujos domínios não tem limites e cujo nome é "Morte". (POE, 1997, p. 221)

A corte, ali reunida, está a serviço da morte e, portanto, no reinado do Rei Peste I figuram os cavaleiros do apocalipse, ou seja, sob os domínios da peste estão a morte, a fome, e a guerra. E, nesse palácio instalado na loja de cangalhos, as transposições de tons solenes para tratar de futilidades se opõem-se ao tom sério com que eram tratados os estragos feitos pela peste, pelos vícios, pela fome e por todos os infortúnios que sofriam a sociedade inglesa no decorrer do reinado de Eduardo III, período no qual também houve a consolidação do Parlamento inglês.

A assembleia composta por esses seres espectrais constrói um segundo mundo não oficial, um tipo de paródia da vida ordinária, um mundo ao revés. Nesse mundo às avessas, a assembleia do Parlamento se dá na loja de cangalhos e os parlamentares não estão empenhados em tomarem decisões sérias, mas em discutirem banalidades e se embriagarem. Poe cria uma mescla do lado sério da vida na corte com os aspectos grotescos presentes nos festejos realizados nos palácios, nos quais os trajes, a comida e a bebida assumiam dimensões abundantes.

As zombarias de Hugh Tarpaulin colocam os protagonistas em uma situação embaraçosa com o Rei Peste I, ao afirmar que o conhecia pelo nome de "Tim Hurlygruly, o palhaço!". O caráter zombeteiro dessa personagem retirou a máscara que encobria

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

o lado bufo do rei, transformando gestos e palavras, até então supostamente sérias em um espetáculo que revelou o lado ridículo do monarca.

Na discussão, a menção do nome Davi Jones irrita o Rei Peste I. Davi Jones, segundo a lenda, era um marinheiro detentor de poderes diabólicos, como, por exemplo, prolongar a vida, com os quais atormentava os marinheiros fazendo com que chocassem contra os rochedos ou que participassem de missões perigosas. Segundo Sova (2001), o nome Davi Jones, cuja origem remete a uma variação da palavra *duffy* ou *duppy*, se refere a um espírito maligno do mar e também a Jonas, o profeta do Velho testamento.

Ao mencionar o nome Davi Jones, Poe dialoga com o imaginário popular, bem como com obras que antecederam a sua narrativa, como, por exemplo, *As viagens de quatro anos do capitão George Roberts* (1726) de Defoe e *As aventuras do pescador Negro* (1824) de Washington Irving e atualiza o poder conferido ao diabólico marinheiro de prolongar a vida. É a partir da menção do nome de Davi Jones que ocorre o desfecho do conto.

E por meio de a adoção de um tom grave, pelo Rei Peste I, para infligir uma pena jocosa a Hugh Tarpaulin, ou seja, a de beber um "galão de Black Strap" (POE, 1997, p. 221), um tipo de mistura de cachaça com melado, em louvor a prosperidade do reino e um só gole, intensifica o traço burlesco da suposta corte ali instaurada. A pena instaura o conflito e a força e a seriedade de caráter de Legs não permitem que ele se resigne perante um rei bufo. E nesse julgamento em que se tenta reinstalar a "ordem" pertencente ao mundo às avessas, Legs empurra o Rei Peste para dentro de um

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

alçapão e o prende. Corre para o meio da sala e desinstala a ordem imposta ao puxar o esqueleto um tipo de lustre, pendurado sobre a mesa, e esmaga o crânio do homem gotoso. Em seguida revira a pipa de cerveja em que está seu companheiro, fazendo jorrar "um dilúvio de licor tão impetuoso, tão violento, tão irresistível, que a sala ficou inundada [...] as mesas carregadas viraram de pernas para o ar" (POE, 1997, p. 223). Os marinheiros fogem em direção ao navio *Free and Easy*, levando com eles Rainha Peste e a Arquiduquesa Ana-Peste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto "O Rei Peste" foi enquadrado por Poe na categoria de contos grotescos, ou seja, aqueles cujo efeito sobre o leitor é obtido por meio de um senso de humor sinistro e irônico. Nessa narrativa a ambivalência do estilo grotesco insere o tema da peste na ficção e a ficção na História, num processo dialógico no qual, ao mesmo tempo em que retrata os corpos deformados pela doença que os assolam ele chama a atenção para a necessidade de um processo contínuo de adaptação e maleabilidade das normas e costumes adotados pela sociedade.

A análise demonstrou que a crítica ao conto efetuada por Robert Louis Stevenson está associada a mescla do horror suscitado pelas imagens grotescas, sobretudo no que tange a atmosfera fúnebre e a deformação dos corpos, com e humor decorrente da transposição do tom solene para tratar situações burlescas. A ambivalência presente na narrativa ocorre em virtude do modo como Poe concebe e emprega o termo grotesco em dois planos distintos, ou seja, para designar "uma situação concreta, na qual a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

ordem do mundo saiu fora dos eixos", e também para qualificar o teor de histórias inteiras, "onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro" (KAYSER, 1986, p. 76).

O lado trágico do cenário desolado pela peste foi atenuado por meio da transposição do tom solene para o jocoso adotada pelo narrador, como, por exemplo, na descrição feita da barreira como tosca armação de madeira que separa os bairros de Londres acometidos pela peste das demais partes da cidade.

A escolha do que foi reproduzido da História, na ficção, é uma atitude subjetiva impregnada pela visão do crítico, a qual deixa transparecer a intenção do ficcionista de desautorizar a história oficial, realizada de duas formas: primeiro pela apropriação crítica de minúcias que colocam em evidência os sintomas da peste, transfigurando partes dos corpos dos enfermos fazendo com que sua aparência se aproxime a de animais; segundo pela subversão, feita através do tom humorístico e irônico que lhe permitiu criar um cosmo no qual a ordem imposta deixa ver a desordem instaurada pela delimitação de espaços que criam fronteiras entre os corpos e o mundo, mas não impedem a transmissão de doenças.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* O contexto de François Rabelais. São Paulo – Brasíla: HUCITEC, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

COOKE, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55816

MENDES, Oscar (Org.). Nota Preliminar. *In:* POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 187-190, 1997.

POE, Edgar Allan. O Rei Peste. Conto Alegórico. *In:* POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios.* Oscar Mendes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SOVA, Dawn B. *Edgar Allan Poe A to Z:* The essential reference to his life and work. New York: Checkmark Books, 2001.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

02

A LOUCURA ENTRE NÓS: A EPIDEMIA EM *O HORLA*, DE GUY DE MAUPASSANT, E NA POLÍTICA ATUAL DO NOVO CORONAVÍRUS

Fabiane Alves Martins

Recebido em 25 out 2020.
Aprovado em 25 jan 2021.

Fabiane Alves Martins, doutoranda pela Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do grupo de pesquisa sobre distopia.
http://lattes.cnpq.br/6371366168097182
https://orcid.org/0000-0003-3841-5618
alvesfabiane777@gmail.com

Resumo: Através do estudo da vertente fantástica no escritor francês Guy de Maupassant, o presente artigo se dispõe a analisar a presença do tema da epidemia em sua novela "O Horla", produção de grande importância em meio ao seu rico repertório literário. Em um paralelo com a obra, será abordada a atual pandemia de coronavírus, em um estudo de diferentes medidas adotadas por países que se destacaram no combate ao vírus. Em uma abordagem intimista, a obra de Maupassant traz um ser de fora que ameaça a segurança de seu personagem, em um fenômeno que ele identifica como uma epidemia de loucura que, na narrativa, teria origem no Brasil. Na atualidade, essa passagem ganha vida na maneira como certos países lidaram com a crise em suas mãos. Tendo como estratégia presidencial um negacionismo extremo, esse fenômeno se mostrou bastante presente em governos como os do Brasil e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

dos EUA, que se apoiaram em um discurso cada vez mais distanciado da perspectiva científica. Em meio ao caos surgido da atual pandemia, "O Horla" mostra seu caráter atemporal.
Palavras-chave: Maupassant. Fantástico. Política. Epidemia. Negacionismo. Ciência.

Abstract: Through the study of the fantastic aspect in the French writer Guy de Maupassant, this article sets out to analyze the presence of the theme of the epidemic in his novel *The Horla,* a production of great importance amid its rich literary repertoire. In parallel with the work, the current coronavirus pandemic will be addressed, in a study of different measures adopted by countries that stood out in the fight against the virus. In an intimate approach, Maupassant's work brings an outsider who threatens the safety of his character, in a phenomenon that he identifies as an epidemic of madness that, in the narrative, originated in Brazil. Nowadays, this passage comes to life in the way in which certain countries have dealt with the crisis in their hands. With a presidential strategy of extreme negationism, this phenomenon was very present in governments such as those in Brazil and the USA, which supported themselves in a discourse that was increasingly distant from the scientific perspective. In the midst of the chaos that emerged from the current pandemic, *The Horla* shows its timeless character.
Keywords: Maupassant. Fantastic. Policy. Epidemic. Negationism. Science.

Mais de um século se passou desde a publicação de "O Horla", em 1887, e até hoje ela é, sem dúvida, uma das obras mais conhecidas de Guy de Maupassant. Sua genialidade reside em seu caráter atemporal, pois mesmo um leitor do século XXI é facilmente envolvido pelas detalhadas descrições das paisagens francesas,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

assim como dos sintomas vivenciados pelo protagonista da obra, em uma narrativa de mistério e suspense. Maupassant viveu em uma época de grande desenvolvimento científico, o que se mostra presente em diversos aspectos da produção do autor. Esse é um dos motivos de sua veia fantástica receber tamanha atenção em meio ao seu vasto repertório literário, pois não somente inclui uma concepção científica da realidade do texto como questiona sua posição de detentora de uma verdade universal indiscutível.

Na construção do discurso fantástico, "O Horla" joga com a presença de uma doença longínqua, que se mostra a explicação racional para um personagem já perdido em desespero. "O Horla" traz uma abordagem diferenciada sobre a epidemia, com uma doença enquanto possível resposta aos acontecimentos insólitos que ameaçam a vida do narrador. Porém, uma vez que se trata de uma narrativa fantástica, ela traz em sua base a forte dualidade que impossibilita ao leitor encontrar uma verdade absoluta em relação aos eventos descritos. De um lado, temos uma explicação sobrenatural, segundo a qual uma criatura estaria se alimentando da força vital do protagonista, dominando-o aos poucos. Por outro lado, temos uma explicação racional, que vê os acontecimentos descritos como uma construção da mente fragilizada do narrador, que pode estar vivenciando um distúrbio mental. Em meio à falta de certezas, uma crise sanitária ocorrida no Brasil é mencionada como fonte dos problemas descritos.

A singularidade da novela reside na abordagem intimista da vida do protagonista, que insere o leitor em seus questionamentos e temores mais profundos, enquanto uma possível comorbidade, aos poucos, toma conta de seu corpo e de sua mente. Maupassant

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

desenvolve, assim, uma análise minuciosa da reação do personagem a um problema que desafia os limites da razão. Solitário em sua luta interna, ele deve controlar o próprio medo, não sucumbindo à insanidade, uma vez inserido no que ele mesmo chama de uma "epidemia de loucura" (MAUPASSANT, 2011, p. 48).

Decerto, a obra de Maupassant apresenta características, mas, principalmente, críticas ao século XIX. Mas será possível estabelecer uma relação com o século XXI? A presença do tema da epidemia em "O Horla" nos permite discutir alguns dos aspectos mais marcantes da crise que muitos países vivenciam atualmente. Enquanto aprendemos a lidar com uma doença pouco conhecida, a análise que o escritor faz de seu personagem, assim como a sua reação ao problema, nos permitem refletir as decisões tomadas por diversos líderes mundiais, na corrida contra o coronavírus. O que Maupassant chama de "epidemia de loucura" se torna uma grande metáfora para o momento atual que vivemos, pois, diante de uma crise mundial, testemunhamos, a cada dia, atitudes de governantes e das mídias que desafiam a razão, o que apresenta consequências, muitas vezes, desastrosas para a população em geral. Em meio a um negacionismo extremo de alguns líderes e à desinformação do povo, a visão racional acaba cedendo lugar a mitos e crenças sobre a nova pandemia, em um paralelo com a própria base fantástica de "O Horla". Se no século de Maupassant, a ciência em ascensão era por ele colocada à prova, hoje nos deparamos com uma situação mais complexa.

Assim, o presente artigo toma como base a hipótese de Bruno Latour, presente em seu livro *Down to Earth*, que consiste no fato de que "não podemos entender nada sobre a política dos últimos 50 anos se não colocarmos a questão das mudanças climáticas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

e sua negação à frente e no centro" (2018, p. 2). Em seu livro, o negacionismo é analisado enquanto uma estratégia em torno da questão da mudança climática, tendo o presidente Donald Trump como um de seus maiores representantes. Nesse artigo, o conceito de negacionismo é alargado para abarcar a reação de alguns governantes ao novo coronavírus, o que inclui não somente o discurso do atual presidente norte-americano, mas também do presidente brasileiro Jair Bolsonaro, durante os meses que sucederam o surto da doença nos Estados Unidos e no Brasil.

A AMEAÇA DO OUTRO

A novela de Maupassant nos apresenta um personagem ligado ao seu lar, terra natal de seus antepassados. Porém, uma série de acontecimentos estranhos começam a perturbá-lo. Em sua casa, uma presença inexplicável consome suas noites, enquanto a medicina não se mostra capaz de decifrar o mistério que seu diário apresenta a cada página. No dia 16 de maio, em um simples parágrafo, o personagem chega à conclusão de que está doente, como mostra a passagem seguinte:

> Decididamente, estou doente! E estava tão bem no mês passado... Estou com febre, uma febre atroz, ou melhor, uma excitação febril, que indispõe tanto minha alma quanto meu corpo! Tenho sem parar essa assombrosa sensação de um perigo ameaçador, essa apreensão de um infortúnio que está para acontecer ou da morte que se aproxima, [...] que germina no sangue e na carne. (MAUPASSANT, 2011, p. 14)

O mal físico rapidamente dá lugar à descrição de uma sensação mais íntima, como uma apreensão profunda que traz à superfície de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

seu ser a presença de algo desconhecido. Conforme a possibilidade de uma explicação se torna cada vez mais distante, suas descrições revelam uma profunda apreensão devido à influência do ser que o ronda. Assim, durante uma viagem feita ao monte Saint-Michel, ele conhece um monge que apresenta as lendas e crenças do povo da região. É nesse ambiente austero que o narrador começa a se perguntar se é possível a existência em nosso mundo de seres diferentes de nós, sem que ninguém os tenha notado, ao que o monge responde:

> Será que vemos a centésima milésima parte do que existe? Veja só o vento, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, abate as construções, desenraíza as árvores, eleva o mar em montanhas de água, destrói as falésias, arremessa para os recifes os grandes navios, o vento que mata, assobia, geme, muge, você já o viu ou pode vê-lo? E no entanto ele existe. (MAUPASSANT, 2011, p. 21)

Subitamente, o personagem começa a duvidar de suas certezas e valores, pois tudo o que acreditava até aquele momento parecia não responder aos seus questionamentos mais básicos. Porém, em uma viagem a Paris, surge a negação de seu estado, em uma última tentativa de se ater a algo palpável para sua razão, que se apresenta no trecho: “Devo ser o joguete da minha excitada imaginação, a menos que não seja verdadeiramente sonâmbulo, ou que tenha sofrido uma dessas influências constatadas, mas inexplicáveis até hoje, chamadas de sugestões” (MAUPASSANT, 2011, p. 26). Depois de seu retorno à casa, ele volta a se sentir mal, sendo que, dessa vez, perdido em dúvidas, o narrador chega à conclusão de que o causador de seus problemas é um ser invisível chamado Horla: “O

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

que há comigo então? É ele, ele, o Horla, que me assombra, que me faz pensar essas loucuras! Ele está em mim, converte-se em minha alma" (MAUPASSANT, 2011, p. 53). Loucura ou não, o narrador se afunda em divagações sobre seu estado de espírito cada vez mais desestruturado.

Se, por um lado, o protagonista não é nomeado durante a novela, a criatura que reverbera em seu âmago é identificada como o Horla. Na análise de Myriam Roman, a escolha do nome, que não é arbitrária, tem diferentes leituras de seu significado, sendo uma das teorias que o nome tenha relação com o termo russo *oriol*, que significa águia. Outra leitura mostra que pode se tratar de um neologismo inspirado na palavra normanda *horsain*, que significa *estrangeiro* (2001, p. 189). O interesse no nome da criatura reside no fato de que, em seu cerne, ele significaria algo ou alguém de fora, aquele que chega, simbolismo complementado pela outra possibilidade de leitura que residiria em um jogo de palavras com a expressão francesa *hors la loi*, ou seja, *fora da lei*, o que nos leva à base do gênero fantástico, pois, se este reside no equilíbrio entre uma explicação baseada nas leis do mundo natural e outra explicação que transgride essas mesmas leis, a criatura se torna um violador da ordem, anunciando em seu próprio nome o destino ao qual se encaminha.

Já na análise de Michel Serres, o nome pode ainda ser a justaposição das palavras francesas *hors*, que significa *fora*, e *là*, indicando um ponto de referência próximo do local de quem fala (1995, p. 62). A base francesa do nome cria um oxímoro importante para mostrar a situação fragmentária do narrador, que irrompe no texto. A definição do nome da criatura confirma,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

assim, sua permanente indefinição. Funcionando como extremos, sempre em tensão, as duas partes do nome do ser que disputa a sanidade do personagem se unem para ilustrar o combate entre seu interior e exterior. O Horla, enquanto este ser que vem em um movimento de fora para dentro, representa uma forte ameaça ao sujeito que, na vã tentativa de obter respostas, vê seu mundo e sua mente totalmente desestruturados. Na obra, o narrador deve enfrentar a figura desconhecida que se manifesta dentro dele. Esse fato pode ser observado na cena em que o personagem se olha no espelho e, ao invés de seu próprio reflexo, percebe a aparição de um Outro:

> Via-se como em pleno dia, e não me vi no espelho!... Estava vazio, claro, profundo, repleto de luz! Minha imagem não estava ali… E eu estava em frente a ele! [...] não ousava mais fazer um movimento, sentindo, porém que ele estava ali, mas que me escaparia de novo, ele cujo corpo imperceptível devorara meu reflexo.
>
> Como tive medo! Depois subitamente comecei a notar-me em uma bruma, no fundo do espelho, em uma bruma como através de um lençol de água; e parecia-me que essa água deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a cada segundo minha imagem mais precisa. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente determinados, mas uma espécie de transparência opaca, clareando-se pouco a pouco.
>
> Pude enfim me distinguir completamente, assim como o faço todos os dias ao me olhar.
>
> Eu o vira! O pavor dessa visão permaneceu em mim, e ainda me faz tremer. (MAUPASSANT, 2011, p. 54)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

Em seu movimento de fora para dentro, o Horla invade a casa e o corpo do narrador. Nesse trecho crítico da narrativa, no qual o personagem percebe a presença de outro ser que toma seu reflexo, nota-se que o Horla já se estabeleceu em seu íntimo, ao ponto de se tornarem um. Esse Outro, que se coloca face a face com o protagonista, evidencia a relação que o Eu desenvolve com o mundo exterior, visto que o Horla representa o estrangeiro, desestruturando as certezas e valores do narrador. Dessa forma, o Outro representa o que está fora do Eu, mas que acaba sendo incorporado a esse mesmo Eu, levando-nos diretamente ao conceito de alteridade, que é responsável por engendrar as transformações no sujeito. Como mostra Des Aulniers, "o conhecimento de si passa pelo do Outro" (2007, p. 15 apud JIMÉNEZ, 2010, p. 61).

Assim, a alteridade pode ser definida como "a parte da existência que é reconhecível, que muda radicalmente ou modifica o sujeito, além de poder ser concebida como ameaça à identidade, à integridade, à singularidade" (DES AULNIERS, 2007, p. 19 apud JIMÉNEZ, 2010, p. 66). A alteridade é tida como um perigo ao Eu, dada a natureza incerta do contato com o desconhecido. Havendo uma ruptura da relação estável com o seu exterior, o sujeito experimenta um deslocamento do Eu, que permite a aparição de uma vulnerabilidade no quotidiano, como indica Authier:

> Em ruptura com o Eu, fundamento da subjetividade clássica, concebida como um interior face a uma exterioridade do mundo, a base do sujeito é aqui transferida em direção a um lugar múltiplo, fundamentalmente heterônimo, no qual a exterioridade está no interior do sujeito. (AUTHIER, 1984, p. 24, apud ORLANDI, 2011, p. 48)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

Dentro dessa leitura, "O Horla" representaria o deslocamento interior do sujeito em direção ao conhecimento do mundo, permitindo, consequentemente, o conhecimento de si.

Porém, na novela, esse deslocamento sugere a quebra dos limites de uma relação saudável com o Outro, no momento em que ocorre um desdobramento da personalidade do narrador, que se vê como uma pessoa diferente. Assim, o tema utilizado pelo autor para problematizar a relação entre sujeito e seu íntimo é o duplo. Como observa Michel Serres, "a alma, a identidade e o eu se definem por sua relação com o duplo" (1995, p. 67). Dessa forma, o desdobramento do sujeito, ocorrido em razão da constatação do Horla, ocorre de forma tão drástica que acaba por produzir uma grande tensão na mente do mesmo, destruindo sua psique e o fazendo penetrar na loucura. Michel Demangeat explica a representação literária do duplo enquanto "esse demônio, essa ameaça, essa inquietude" (2004, p. 39). Na análise de Kristeva, ela mostra que "o choque com o Outro, a identificação do ego com esse Outro, bom ou mau, que viola os limites frágeis do ego incerto, estariam, finalmente, na origem do sobrenatural" (1994, p. 44).

Dessa forma, a obra centraliza a interpretação dos sinais de uma presença ameaçadora pelo personagem, que deve se proteger das consequências devastadoras desse contato. Entretanto, mesmo com a percepção de algo estranho que interfere em seu cotidiano, o protagonista não é capaz de interromper a influência do Horla, que o faz adentrar em uma obsessão latente, responsável pela tomada de decisões impensadas e violentas. A insanidade o envolve até o nível da escrita, com o uso de uma linguagem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

desconexa e confusa que reflete seus pensamentos conturbados. Assim, no momento em que o Horla se insere em seu íntimo, ele limita sua razão, enquanto se fortalece:

> Pobre de nós! Pobre do homem! Ele chegou… o… o… como se chama… o… parece que me grita seu nome e não o escuto… o… sim… ele grita… eu escuto… não posso… repete… o Horla… Escutarei… o Horla… É ele… o Horla… Ele chegou…! [...] O que há de errado comigo? É ele, ele, o Horla, que me assombra, que me faz pensar essas loucuras! Ele está em mim, converte-se em minha alma; eu o matarei! (MAUPASSANT, 2011, p. 50)

Desse modo, o Outro desperta o medo do desconhecido no personagem, que se vê preso em uma situação aparentemente sem solução. O Horla representa aquilo que o narrador não pode controlar, em uma sociedade do final do século XIX habituada ao controle possibilitado pelos ideais da ciência e do progresso em pleno desenvolvimento.

Uma epidemia de loucura?

Na novela de Maupassant, a maneira como o autor descreve os sintomas torna bastante palpável a angústia de seu personagem. Em entrevista ao periódico Le Figaro em 1892, o médico Garnier testemunhou a veracidade com que a obra “O Horla” apresenta os sintomas do personagem: “Há, nas cinquenta páginas de O Horla, a descrição de uma intensidade incomparável, de um delírio alucinatório, provocado por uma intoxicação. Um clínico dificilmente poderia falar melhor das angústias, dos terrores, dos pânicos desta variedade de loucura” (THUMEREL, 1990, p. 100). Como aponta Thérèze Thumerel, “O Horla” chegou a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

ser utilizado na faculdade de neurocirurgia em Toulouse como suporte didático sobre o medo e a doença mental (1990, p. 101).

A versão da novela de 1887 é a forma definitiva da história e certamente a mais citada entre os estudiosos de Maupassant. Entretanto, o autor já havia publicado no ano anterior uma versão desse mesmo texto que se diferenciava em certos pontos fundamentais, como, por exemplo, na mudança estrutural da terceira pessoa como voz narrante, característica da primeira versão, para o uso da primeira pessoa, na segunda versão. A partir desta transformação de foco narrativo, já é possível perceber uma tendência diferenciada na própria conclusão das obras, pois enquanto na versão de 1886, o leitor é levado a acreditar na existência de uma criatura sobrenatural, na versão de 1887, os eventos levam a crer que o personagem sofre realmente de algum distúrbio psicológico decorrente de uma doença. Isso ocorre porque, enquanto a primeira versão traz um médico como testemunha dos eventos sobrenaturais, na última versão, não há testemunhas, mas somente a palavra de um homem aflito, que se mostra uma fonte pouco confiável ao seu leitor. Tendo lido em um jornal o aparecimento de uma doença no Brasil, ele começa a crer que o Horla pode ter chegado até ele através do mar.

A compreensão do ponto de vista das obras é importante, visto que a presença de uma epidemia se mostra muito mais real na segunda versão. Na novela, Maupassant apresenta ao leitor um homem solitário que começa a sentir em torno de si uma presença ameaçadora, ao mesmo tempo em que ocorre a manifestação física de sintomas que, a cada página, agravam mais o seu estado. Apesar das tentativas em combater o avanço de seu quadro, o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

personagem termina por sucumbir ao tormento incessante que se passa em sua casa, ateando-lhe fogo e matando seus empregados, na vã esperança de se libertar do Horla.

Desse modo, se na primeira página, o leitor se depara com um personagem que leva uma vida sem grandes preocupações em Rouen, sua cidade natal, essa calma rapidamente dá lugar a um misto de sensações e diferentes sintomas, como descrito na passagem: "Nenhuma mudança! Meu estado é realmente estranho. À medida que a noite se aproxima, uma inquietude incompreensível me invade, como se a noite escondesse uma ameaça terrível" (MAUPASSANT, 2011, p. 15). Apesar de se sentir perseguido em ambientes exteriores à casa, é durante a noite, em seu quarto, que o personagem se vê à mercê do Horla, que vem sufocá-lo e absorver suas energias. Quando acorda, o narrador não sabe dizer o que ocorreu, mas vê certas provas de uma presença. Porém, entre pesadelos e consultas regulares com seu médico, algo lhe aponta uma condição mental que o aflige:

> Esta noite, senti alguém sentado sobre mim, sua boca na minha, bebendo minha vida por entre meus lábios. Sim, ele a sugava por minha garganta, como teria feito um sanguessuga. Depois ele se levantou, satisfeito, e eu acordei tão mortificado, quebrado, aniquilado que não podia mais me mexer. [...] Terei eu perdido a razão? (MAUPASSANT, 2011, p. 22)

Com um quadro já agravado de sintomas, o narrador encontra no jornal a notícia de que, no Brasil, uma epidemia inusitada e perigosa estaria atingindo a população de São Paulo. Rapidamente, é feita a relação com o navio vindo do Brasil que o personagem observa nas primeiras páginas do livro, atracado no porto de Rouen.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

A grande nau lhe chama rapidamente a atenção por seu brilho e limpeza, que o fazem ter um rápido contato, acenando ao longe. O narrador cogita a chegada do Horla em sua cidade através dela e, aflito, ele se dá conta: "Ah! ah! Eu me lembro, eu me lembro da bela galera brasileira [...] Achei-a tão linda, tão branca, tão jovial! O Ser estava dentro, vindo de lá, onde sua raça nasceu! E ele me viu! E viu minha casa também branca!" (MAUPASSANT, 2011, p. 49).

Logo, o personagem percebe uma semelhança entre os sintomas que vivencia e o que ocorre no Brasil. No trecho a seguir, o protagonista escreve em seu diário sobre a doença, que teria como características uma verdadeira insanidade mental, junto de uma animalidade feroz há muito tempo não vista na Europa:

> Uma loucura, uma epidemia de loucura, comparável às demências contagiosas que atingiram a Europa na Idade Média, castiga neste momento a província de São Paulo. Aflitos, os habitantes deixam suas casas, desertam seus vilarejos, abandonam suas plantações, dizendo-se perseguidos, possuídos, governados como um rebanho humano por seres invisíveis, embora tangíveis, espécies de vampiros que se alimentam de suas vidas, durante seus sonos. (MAUPASSANT, 2011, p. 48)

A epidemia descrita na obra explicaria os eventos insólitos que assolam o personagem, mas também podemos relacionar sua presença a um contexto sanitário possivelmente conhecido de Maupassant. Se recorrermos aos dados históricos, veremos que o Brasil do século XIX estava passando por algumas grandes epidemias, sendo a principal delas a febre amarela, responsável por causar grandes surtos nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro na segunda metade do século. A doença, que atinge

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

áreas tropicais da África, América Central e América do Sul, gerou epidemias sucessivas no Rio de Janeiro desde 1849, determinando a mais emblemática das ações de controle de endemias na história do país (SILVA, 2003, p. 44).

Outras epidemias atingiram São Paulo e Rio de Janeiro na segunda metade do século, como a varíola e a cólera, mas a febre amarela ainda se destaca como "o flagelo que mais preocupou os médicos voltados para a saúde pública, mostrando-se como a principal moléstia epidêmica que grassava no país" (TEIXEIRA, 2001, p. 218). Além disso, no último quarto de século, houve um grande avanço no conhecimento sobre a doença, a partir dos estudos em microbiologia. Os trabalhos de Pasteur e Koch sobre a atuação de microorganismos na transmissão de doenças influenciou os trabalhos sobre a febre amarela. Já em 1881, o médico cubano Carlos Finlay publicou artigos apontando o mosquito *Aedes Aegypti* como seu transmissor (TEIXEIRA, 2001, p. 219). Dessa forma, uma hipótese é a de que Maupassant teria utilizado as recentes descobertas para mostrar que *seres invisíveis, embora tangíveis*, se alimentam do sangue das pessoas para transmitir a doença.

Porém, é preciso notar que o narrador discorre sobre uma doença com sintomas diferentes dos que são percebidos na febre amarela ou mesmo em outras doenças que assolaram a França e o Brasil neste final de século. A hipótese que alguns críticos da obra de Maupassant apresentam é que o autor teria incluído em "O Horla" elementos que fazem referência à doença que ele mesmo estava vivenciando durante o período de escrita do livro, a sífilis. Contraindo-a provavelmente com a idade de 23 anos, em torno de 1880, a doença começa a atacar os olhos, atrapalhando o exercício

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

da escrita e a concentração. Como resultado de inflamações no cérebro e atrofia de tecidos cerebrais, outros sintomas característicos da condição de Maupassant incluem delírios, alucinações, fadiga, dores de cabeça, depressão, comportamento anti-social e deficiências motoras (STRAUB, 2015, p. 6). Esses mesmos sintomas são descritos em "O Horla", evidenciando uma possível relação com a terceira fase da sífilis.

LIDANDO COM A CRISE

Afinal, como podemos interpretar essa epidemia de loucura descrita por Maupassant em nossa própria época? Longe de uma hipótese fantástica, vivemos um período da história mundial que é dominado pela frenesi humana, pela loucura que é ligada à reação ao novo vírus. Durante o ano de 2020, uma grande ameaça pairou sobre as diferentes nações do mundo, que se viram obrigadas a aprender a lidar com um novo ser que, a cada dia, se mostrava mais perigoso e incontrolável. Foi necessário reaprender a trabalhar, estudar e conviver com familiares em completo isolamento, no combate a uma ameaça que tirou muitas vidas, destruiu outras e nos manteve presos. Em uma releitura de "O Horla" para nosso contexto atual, vimos de perto o surgimento de um ser desconhecido em nosso país e nossas casas, como um invasor imprevisível, sem um prognóstico de cura nem retorno à vida como conhecemos. Mas será possível ganhar essa guerra contra o vírus? Nem todos os governos reagiram da mesma forma no seu combate, o que torna necessário o conhecimento do nosso inimigo atual e as armas usadas contra ele, em um primeiro momento de crise. Se em "O Horla", a grande ameaça atacava por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

sintomas físicos, o inimigo de nossa era também, respondendo pelo nome popular de coronavírus.

Para entender melhor o seu funcionamento, é importante saber que os coronavírus são, na verdade, um grupo de vírus conhecidos desde meados dos anos 1960. Segundo os dados da Organização Mundial da Saúde, eles são responsáveis por causarem infecções respiratórias brandas, moderadas e graves, sendo comum que as pessoas se infectem com alguma de suas variantes mais brandas ao longo da vida. O problema reside, porém, no fato de que entre esse grupo também se encontra o vírus causador da SARS-CoV-2, responsável por infecções respiratórias graves e precisamente o vírus gerador da pandemia atual. A SARS-CoV-2, mais conhecida como COVID-19, tem como principais sintomas febre, tosse e dificuldade para respirar. Em junho, o epicentro da pandemia passou a ser nas Américas, com os EUA na liderança dos países com o maior número de infectados, seguido da Índia e do Brasil.

No combate à doença, muitos países tiveram de tomar providências rápidas para conter a entrada e o avanço do vírus em suas fronteiras. Porém, enquanto alguns governos tiveram um grande sucesso, outros enfrentaram um grave problema, principalmente no que se refere à economia e à saúde pública, sendo, em alguns casos, um desafio até a presente data. Quando pensamos na situação atual de cada região do globo, em relação ao controle da doença, há inúmeros fatores em jogo relacionados às políticas públicas empregadas, pois cada país tem características específicas e sofre os impactos da pandemia de uma maneira singular. Para entender quais países responderam melhor à crise em seu início, o grupo Eurásia, responsável por fazer consultorias

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

de risco político, desenvolveu uma metodologia na qual são avaliadas as principais respostas dos países em torno de três áreas: gestão de saúde, resposta política e resposta da política financeira. Segundo Ian Bremmer, a partir desses critérios, governos como os de Taiwan, Coreia do Sul, Nova Zelândia e Alemanha foram exemplos na rapidez e eficiência empregadas na situação desde o início do surto de coronavírus no mundo (2020). Evidentemente, países que abrangem uma maior área geográfica e/ou com um maior número populacional, tendem a ter um alto índice de casos, mas a partir da análise específica de cada localidade, podemos entender como alguns fatores foram cruciais para a contenção do vírus e das mortes.

Um aspecto que deve ser levado em conta é o fato de que a grande maioria dos países que conseguiram vencer o vírus até o momento são desenvolvidos, dispondo dos recursos certos para controlar e tratar a doença. Se determinado país não dispõe, por exemplo, de um sistema de saúde adequado, provavelmente os impactos da pandemia serão ali mais fortes. Segundo uma pesquisa feita por Sintia Radu, escritora da companhia U. S. News & World Report, países como Canadá, Alemanha e Austrália estão entre os dez melhores sistemas de saúde do mundo, ao mesmo tempo que tiveram uma boa gestão dos casos de coronavírus (2020). A Alemanha é um país que conseguiu se tornar um modelo dentro da Europa, mesmo estando ao lado da Itália e da Espanha, que sofreram bastante com a doença. Com uma rápida contenção, realizou testes generalizados, em uma ampla rede de comunicação pública e transparência. Em relação ao sistema de saúde, disponibilizou uma grande quantidade de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

hospitais e leitos de terapia intensiva, assim como diretrizes de distanciamento social (BREMMER, 2020).

Por outro lado, países que sofrem de uma pobreza extrema, com um sistema de saúde precário, apresentam dificuldade até mesmo para fazer a contagem dos doentes. Em diversos países da África, essa é a situação atual e, possivelmente, não haverá uma resposta exata sobre o impacto da doença no continente, uma vez que não há recursos para o diagnóstico. Em algumas regiões, onde há má-nutrição, a população é mais propensa a contrair o vírus, assim como em lugares em que um grande número de pessoas vivem na mesma moradia, pois muitas famílias dividem o mesmo espaço, aumentando as chances de contrair a doença.

Da mesma forma, um país que já investe no uso da tecnologia consegue ter mais recursos à disposição para o controle de populações de risco. No caso de Taiwan, por ser um estado vizinho à China e manter com ela fortes relações, a ilha sofria da proximidade com o epicentro da doença. Porém, conseguiu uma resposta admirável em circunstâncias menos que ideais, utilizando rastreamento de contatos para garantir o cumprimento do isolamento social. Nas palavras de Nick Aspinwall, da revista *The Diplomat*, "Taiwan foi escalada junto com outros estados do Leste Asiático e da Oceania como uma das histórias de sucesso do COVID-19 do mundo" (2020). Já segundo Sang-Hun, do jornal *The New York Times*, a Coreia do Sul teve não somente um grande sucesso dentro do próprio país, no início dos casos, como também sua vigilância contínua permitiu que ajudasse outros países, desenvolvendo testes quando a quantidade de vítimas estava abaixo de cem (2020). A tecnologia também foi

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

crucial nesse caso, com uma vigilância contínua em programas de rastreio de pacientes com COVID-19. Já na Nova Zelândia, as redes sociais foram uma ferramenta bastante usada pelo governo no intuito de disseminar conhecimento sobre a doença nos meios de informação mais utilizados. O próprio povo elogiou as medidas organizadas tomadas pelos seus governantes. Diferentemente de países que têm um número diário alto de mortes, no dia 28 de agosto, o país notificou a primeira morte por coronavírus desde 24 de maio, segundo dados apresentados por Sajid, do site *Anadolu Agency* (2020).

Em relação às diretrizes públicas para o combate ao vírus, um país que apresenta um plano de emergência e auxilia a sua população com um suporte financeiro adequado consegue manter mais pessoas reclusas que, sem o auxílio, precisam se expor consideravelmente mais ao vírus. O maior problema dessa situação é que as populações carentes são mais prejudicadas enquanto as classes mais favorecidas conseguem permanecer em reclusão. Ao contrário de muitos países, Taiwan não paralisou a economia no combate ao vírus, mas tomou uma manobra, fechando rapidamente as fronteiras (BREMMER, 2020). A Coreia do Sul também conduziu um combate ao vírus sem paralisar a economia. Com importantes relações exteriores, o governo pode ceder uma ajuda organizada de pagamentos durante o período de crises. Atualmente, a Coreia do Sul passa por problemas políticos que tiveram impacto na resposta ao vírus, mas esse fato deixou como aviso aos demais países que o sucesso de uma batalha não significa ganhar a guerra (SANG-HUN, 2020). Já na Nova Zelândia, segundo a análise de Bremmer, pouco tempo depois da chegada do vírus na China, as fronteiras

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

foram fechadas em um bloqueio de nível 4, o que significava que as pessoas só poderiam interagir umas com as outras dentro da própria casa (2020).

Finalmente, um aspecto fundamental no controle da doença foram as autoridades que valorizavam o conhecimento científico, uma vez que os médicos e virologistas são as autoridades mais competentes para explicar o funcionamento de uma pandemia e seus impactos. Ian Bremmer chama a atenção para os casos de Taiwan e da Austrália, uma vez que o primeiro conta com um vice-presidente epidemiologista, conseguindo manter uma estratégia objetiva e rápida no controle da doença e se mantendo vitorioso na batalha contra o vírus durante todo o período de infestação. Já no caso da Austrália, o país se destacou pela criação de um gabinete nacional de líderes federais e estaduais de todo o espectro político, com o objetivo de coordenar as respostas à doença, sendo liderados por autoridades de ciência e saúde, gerando ótimas respostas ao país (2020).

NEGANDO A CRISE

O novo coronavírus representou um grande problema às nações do planeta, que tomaram diferentes atitudes na tentativa de conter seus impactos econômicos e sociais. Governos em todo o globo tiveram de tomar medidas rápidas para conter o avanço desse novo inimigo, enquanto muitos acabaram se mostrando despreparados para contê-lo. Essa inaptidão acabou se mostrando uma falha que custou incontáveis vidas. Se o coronavírus é o ser imprevisível de nossa era, que como Maupassant descreve ao falar do Horla, “saltou do navio para a margem” (2011, p. 49) em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

direção às nossas casas, os grandes vilões da História acabaram se tornando, porém, os governantes que, ao invés de protegerem a população, tomaram atitudes mal calculadas.

Entre os países que sofreram com as consequências de uma má administração, está o caso da Itália, que, por muitas semanas, foi lenta em aplicar diretrizes, saindo com um grande número de mortes na primeira onda da doença. Houve uma verdadeira explosão de casos, sobrecarregando o sistema de saúde, que não estava preparado para a crise que enfrentaria. Em seguida, as rígidas medidas de controle de saúde pública reduziram incrivelmente os números, mas muitas vidas se perderam até o país se estabilizar, visto que, durante o pico da pandemia, o número de casos ativos no país foi um dos mais altos do mundo e, segundo Gary Pisano, do *Harvard Business Review*, essa foi "sem dúvida a maior crise da Itália desde a Segunda Guerra Mundial" (2020). Em março, a médica Francesca Mangiatordi mostra, em entrevista a Rui Polónio, da rádio TSF, a situação drástica do país: "Infelizmente, temos de selecionar os pacientes que devemos entubar e os que não devemos entubar. Esta é uma escolha que, obviamente, nenhum médico quer ter de fazer" (2020). Outro governo que demorou em anunciar a periculosidade da doença foi o chinês, tendo sido criticado, durante a divulgação dos primeiros casos, por sua decisão de conter informações. Zhou Xianwang, o prefeito da cidade de Wuhan, admitiu que a divulgação de dados do governo municipal sobre a doença foi insatisfatória (STEINBUCH, 2020), além de ter se demitido do cargo de prefeito logo após a crise de saúde na cidade de origem do vírus, na China.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

É preciso explicar a situação específica de dois dos países que apresentam os maiores números de casos de COVID-19, Brasil e EUA. Afinal, quais políticas públicas foram neles adotadas e quais foram as problemáticas enfrentadas para que chegassem onde estão hoje? Os pontos que podem ser estabelecidos em comum desde o início da crise são a falta de um sistema de saúde de qualidade para toda a população, a falta de diretrizes unificadas dentro dos países e, principalmente, um negacionismo radical diante do problema enfrentado. Latour explica sua teoria no livro *Down to Earth* que, em 2018, época de seu lançamento, concentrava sua questão em torno da mudança climática. Sua teoria mostra que políticos, como Trump, seriam um símbolo maior do fenômeno social que teria começado nos anos 1980, caracterizado por uma transformação no estilo de vida das elites. Por sua vez, essa desregulação na esfera social teria sido responsável por um negacionismo da mudança climática, que teria por consequência uma série de desigualdades observadas desde então (2018, p. 16). A ascensão ao poder de defensores tão assíduos da mesma política negacionista potencializou o problema, fazendo com que durante o ano de 2020 Trump se mantivesse um grande símbolo negacionista em relação ao coronavírus.

Um fator que contribuiu para a propagação da desinformação no mundo foram as redes sociais que, com o grande número de informações infundadas que propagou, foi responsável por promover uma série de soluções sem nenhum ou muito pouco respaldo científico, causando pânico e confusão na luta contra a doença. Segundo Latour, "por causa dessa negação, as pessoas comuns tiveram de lidar com uma névoa de desinformação" (2018, p. 24). O teórico ainda menciona o negacionismo enquanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

um elemento orientador de nossa época atual. No que concerne à mudança climática, ele gera como consequência um ceticismo generalizado, que também pode ser observado no percurso de negação da nova pandemia de coronavírus:

> Pela primeira vez, a negação da mudança climática define a orientação da vida pública de uma nação. Daí o papel constitutivo do ceticismo sobre a ciência do clima, que de outra forma, é incompreensível (deixe-nos lembrar que até a presidência de Clinton, os republicanos e os democratas concordavam em questões de ecologia política). (LATOUR, 2018, p. 36)

Na obra de Maupassant, em uma viagem a Paris, o personagem se vê influenciado pelos ideais científicos do moderno centro urbano. Como forma de fugir dos problemas, ele começa um processo de negação de seu estado, imaginando estar curado do que seja que tivesse lhe atingido. Em uma passagem, ele diz: "No contato com a multidão, pensava, não sem ironia, nos meus receios, nas minhas suposições da outra semana [...]. Como nossa cabeça é fraca e atordoa-se, perde-se rapidamente quando um pequeno fato incompreensível nos marca!" (MAUPASSANT, 2011, p. 27). O narrador diminui a importância dos episódios vivenciados em sua casa, como forma de se proteger da verdade. Em "O Horla", a negação do problema é baseada em um apego ao mundo natural e conhecido, que oferece respostas mais reconfortantes do que o sobrenatural, por manterem a lógica e a razão. Em nossa época, o negacionismo não representa uma tentativa de racionalidade, mas seu oposto, visto que a ciência perdeu sua autoridade para um obscurantismo perigoso, devido ao seu potencial de violência.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

Assim, indo de encontro às recomendações médicas e aos dados apresentados, o presidente Donald Trump utilizou nos EUA, desde o aparecimento dos primeiros casos no país, um plano que se baseava na afirmação de que o vírus eventualmente perderia sua força. No mês de setembro, um áudio do presidente evidencia que, em março de 2020, ele já sabia da periculosidade da doença, assim como de sua fácil transmissão pelo ar e a diferença em relação ao vírus da gripe. Um artigo do jornal *The New York Times* mostra que Trump minimizou deliberadamente a gravidade da doença, na tentativa de evitar pânico. Porém, sua conduta foi criticada por bater de frente com as recomendações feitas pelas maiores autoridades na área da saúde (HABERMAN, 2020). Ao minimizar a doença, Trump teria dificultado o preparo da população contra o mal que viria, em uma confusão de informações espalhadas pelas mídias.

Em algumas das principais afirmações de Trump em relação ao coronavírus, percebe-se um negacionismo em seu discurso, mesmo com os números da doença cada vez mais altos. É possível citar sua fala em 29 de abril de 2020, em uma marca histórica de um milhão de casos no país, na qual Trump mantinha o discurso de que a doença estava indo embora e que seria erradicada (CATHEY, 2020). Ainda em 11 de maio, no mesmo dia em que o número de mortos atingiu a marca de oitenta mil, Trump anunciava a vitória contra o coronavírus, dizendo: “conhecemos o momento e vencemos” (SMIALOWSKI, 2020). Finalmente, em 19 de julho, o apresentador da Fox News, Chris Wallace, questionou Trump sobre suas afirmações errôneas no início da pandemia. Em resposta, o presidente afirmou que tudo ficaria bem, acrescentando que o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

motivo de não achar que seria desacreditado seria porque ele esteve "mais certo do que qualquer outra pessoa" (POLITI, 2020).

Nos Estados Unidos, um dos maiores problemas enfrentados no combate à doença é a falta de informação sobre a situação atual, que é responsável pelo plano de contingência, uma vez que os dados permitem compreender, por exemplo, em qual localidade a doença se espalhou mais drasticamente, assim como o número de infectados que devem ser tratados antes de virarem casos graves e transmitirem a outras pessoas. Vimos que, em outros países, o uso da tecnologia para a contenção do vírus foi fundamental. Porém, nos EUA, especialistas disseram à revista *Nature* que intromissão política, preocupações com a privacidade e anos de negligência dos sistemas de vigilância de saúde pública estão entre as razões para a escassez de informação nos Estados Unidos (MAXMEN, 2020). Além disso, o Centro de Controle e Prevenção de Doenças é a instância responsável por monitorar epidemias nos país. Entretanto, os dados sobre a COVID-19 sofreram constantes atrasos e se mostraram insuficientes para o seu gerenciamento, até julho de 2020, quando a administração Trump anunciou que os dados da COVID-19 seriam gerenciados por um novo sistema e reportados diretamente ao presidente. A transparência na análise dos dados da COVID-19 é fundamental não somente para os EUA, mas para o restante do mundo, que passa a entender melhor o funcionamento do vírus, com cada país podendo se adaptar mais facilmente. A esse respeito, a especialista em saúde pública Amy Lockwood diz que "ter um sistema de saúde fragmentado nos impede de entender o que está acontecendo com a COVID" (MAXMEN, 2020).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

No Brasil, a situação é parecida no que concerne à falta de dados e de testes suficientes para toda a população. Com diretrizes que entram em conflito constantemente, há uma grande dificuldade em avaliar a melhor estratégia para o país, pois os governadores e prefeitos tomam medidas que, em diversos casos, diferem da estratégia presidencial. Um exemplo de medida adotada como carro-chefe no combate à doença pelo governo presidencial foi o uso da hidroxicloroquina, o que gerou um gasto considerável na compra do medicamento, que passou a ser administrado sem o respaldo médico suficiente no combate ao vírus. Pelo contrário, um estudo publicado por Elis Rosemberg, no *Journal of the American Medical Association*, mostra que a hidroxicloroquina, além de não ser eficaz no controle das mortes pela COVID-19, pode ainda causar problemas no coração (2020), o que foi confirmado pelo estudo de Joshua Geleris, publicado pelo site *New England Journal of Medicine* (2020). O site *Repórter Brasil* publicou que o gasto com o ingrediente aumentou seis vezes em um ano no Brasil, com mais de 1,5 milhão de reais investidos na ampliação da produção do medicamento (JUNQUEIRA, 2020), o que se mostrou uma má aplicação de recursos públicos que poderiam ter sido empregados em outras áreas mais necessitadas.

Assim, um fraco plano de contenção, em conjunto com a falta de comunicação entre os poderes municipais, estatais e federal, adicionado a más decisões do governo, colocam o Brasil em uma zona muito perigosa. Em meio a discursos controversos proferidos pelo presidente, são ignoradas as medidas médicas recomendadas pela OMS. O negacionismo do presidente Bolsonaro é evidenciado principalmente nos momentos em que sai do isolamento para

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

continuar as atividades nas ruas, onde fala diretamente com apoiadores, sem máscara e com contatos físicos. Em um de seus discursos, Bolsonaro pediu aos governadores e prefeitos a diminuição das medidas de restrição em relação ao vírus, para que a economia pudesse voltar ao normal (KADANUS, 2020). Já em artigo do site *Business Insider*, outro discurso do governante é apontado, no qual ele sugere uma imunidade natural dos brasileiros ao coronavírus. Isso ocorreria porque, segundo o presidente, os brasileiros descem aos esgotos e nada acontece (COLLMAN, 2020). Davi Alcolumbre, atual presidente do senado, afirmou que o Brasil precisava de líderes sérios e responsáveis, criticando a posição do presidente contra as medidas aconselhadas pela Organização Mundial da Saúde (CARVALHO, 2020). Bolsonaro é ainda chamado por Ishaan Tharoor, jornalista do *The Washington Post*, de "líder mundial negacionista do coronavírus" (2020). Nas suas palavras:

> Mesmo quando o presidente Trump, seu homólogo ideológico no norte, acomodou relutantemente as advertências de seus principais funcionários de saúde, Bolsonaro zombou das orientações médicas e saiu às ruas para apertar a mão de uma multidão de apoiadores. Ele se voltou furioso contra aqueles em seu governo que mantinham um isolamento prolongado para evitar a pandemia, envolvendo-se em rixas com governadores estaduais, incluindo alguns políticos que o presidente já considerou aliados. (THAROOR, 2020)

Mas, afinal, qual é o papel de um governante? Em uma eleição democrática, o povo elege pessoas que se tornam responsáveis pela busca de seu bem-estar. Diante da atual pandemia, diferentes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

países conseguiram colocar a vida acima de tudo e impedir a entrada massiva do vírus em suas fronteiras. Porém, esse é o perigo do negacionismo, uma vez que ele não permite que se trabalhe com transparência e, consequentemente, que haja preparação, o que gera uma onda de desinformação que se espalha pelo país. Discutindo a posição desses governantes sobre a mudança climática, Latour chama a atenção para o compromisso com a verdade, que é deixado de lado pelos mesmos, igualmente à desilusão coletiva, decorrente deste processo, o que pode ser relacionada à resposta dos líderes à atual pandemia:

> O público não percebe totalmente que a questão da negação da mudança climática organiza todas as políticas no tempo presente. Quando os jornalistas falam sobre «pós-verdade» política, eles o fazem muito levianamente. Eles não enfatizam a razão pela qual alguns decidiram continuar a se envolver em política, abandonando voluntariamente a ligação com a verdade que (com razão!) aterrorizava a todos. Nem eles enfatizam a razão pela qual as pessoas comuns decidiram - e com razão, no caso delas também - não acreditar em nada mais. (LATOUR, 2018, p. 24)

O PAPEL DA CIÊNCIA

Se voltarmos à segunda metade do século XIX, veremos que as grandes conquistas do progresso trouxeram um sentimento de esperança no futuro, uma vez que cada descoberta era concebida como um passo da humanidade em direção ao conhecimento. Nas palavras de Maria de Fátima Mattos, o capitalismo estimulava "o sonho e o desejo por um mundo melhor seduzido por novas possibilidades tecnológicas. Eram tempos de celebração" (2009,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

p. 99). É possível perceber, em meio a um ambiente político e social instável da França da segunda metade do século XIX, a emergência de um grande florescimento de ideias, lideradas pelo princípio do progresso.

Com o advento de novas ciências, no final do século XIX, como a psicologia, além do grande avanço em outros ramos, tais como a medicina e a biologia, diversos autores incluem em seus textos tais áreas, atestando um forte apelo ao racionalismo. O escritor da segunda metade do século XIX inclui em suas obras as causas dos problemas sociais, sendo a aplicação dos métodos científicos na literatura uma maneira de compreender os problemas através de um pensamento racional. É preciso descrever os fenômenos observados através de uma ficção calcada na realidade. Assim, o escritor se torna um experimentador, como aquele que descreve a sociedade com um olhar clínico.

É importante ressaltar que a relação de Maupassant com o tema da doença não se resume a essa novela. Em outras obras, ele aborda diferentes sintomas e tratamentos, em uma ambientação científica que faz eco à revolução ocorrida no século XIX. Inegavelmente, o conhecimento de distúrbios neurológicos e psicológicos lhe possibilitaram um olhar singular sobre as abordagens médicas do século XIX. Com um grande interesse pelos avanços da medicina de sua época, Maupassant inclui em "O Horla" uma série de sintomas que mostram que "o sobrenatural é internalizado: ele se torna o mistério da mente humana" (STRAUB, 2015, p. 5).

Um exemplo da presença de elementos ligados ao pensamento científico é a figura do médico, que aparece em diversos dos textos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

de Maupassant. Em "O Horla", o narrador indica que procurou ajuda para curá-lo de seu mal-estar físico e mental na passagem: "Acabo de consultar um médico, pois não podia mais dormir" (MAUPASSANT, 2011, p. 14). Juntamente com a profissão, são encontradas nomenclaturas técnicas, assim como diagnósticos e prescrições de tratamentos, como por exemplo, na passagem: "Ele me achou com a pulsação acelerada, a pupila dilatada, os nervos em frangalhos, mas sem nenhum sintoma alarmante. Devo me submeter a duchas e beber brometo de potássio" (MAUPASSANT, 2011, p. 14). Porém, a busca de uma perspectiva científica se encontra, principalmente, na tentativa do personagem em esclarecer os episódios que se sucederam recentemente em sua vida, relacionando os sintomas que apresenta a uma doença desconhecida.

Na obra de Maupassant, há uma discussão constante da eficácia das ciências em responder certas questões, com um questionamento que permite ao leitor, através da própria narrativa fantástica, refletir sobre o papel da visão científica e do progresso no final do século XIX. Segundo Andreas Gipper, o fantástico "nasce no momento histórico no qual o projeto filosófico de uma reorganização racional de todos os domínios do saber se impõe e no qual os modelos religiosos de interpretação do mundo são substituídos na Europa por paradigmas científicos" (2014, p. 84). Entretanto, o embate de forças entre crenças e uma visão científica ganhou um novo espectro na atualidade, em um momento histórico que vê surgir o forte movimento negacionista identificado nos discursos proferidos por líderes como Bolsonaro e Trump, que se coloca contra a visão científica. O que se observa atualmente não é uma discussão sobre os limites da ciência, como observado em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

autores como Maupassant, mas discursos contraditórios que se mostram perigosos, principalmente para a população.

Bruno Latour discute a importância de se colocar as ciências em um lugar central no que se refere à mudança climática. Segundo ele, "sem as ciências, o que saberíamos do Novo Regime Climático? E como poderíamos esquecer que as ciências se tornaram o alvo privilegiado dos negacionistas das mudanças climáticas?" (2018, p. 65). Da mesma forma, as ciências são fundamentais para a compreensão do desenvolvimento da COVID-19, se quisermos vencer a guerra ao final. Apesar de sua importância, líderes negacionistas atacam diretamente os cientistas, na tentativa de manter um discurso baseado em suposições e apostas, sendo ele motivado por preocupações econômicas.

Durante o período relativo ao surto de coronavírus nos EUA, uma das ações que mais se destacaram foi o afastamento do Centro de Controle e Prevenção de Doenças na análise do vírus em diversas instâncias. Como citado anteriormente, em julho de 2020, a coleta de dados referentes à doença passou a ser feita pela administração pessoal do presidente. O site *The conversation* mostra que, além desse fato, a organização governamental também foi afastada das coletivas de imprensa entre 9 de março e 12 de junho, o que ocorreu após entrevista em 25 de fevereiro, com a diretora de imunização e doenças respiratórias Nancy Messonnier. Em sua entrevista, ela explica que o vírus não seria contido e que se tornaria uma pandemia. Logo em seguida, o mercado de ações despencou e Messonnier foi removida das discussões. Além desse fato, Trump afirmou que o diretor da organização, Robert Redfield, teria sido mal citado em relação à sua advertência sobre as dificuldades em torno

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

do vírus, que se tornaria mais forte durante a temporada de gripe. Redfield se manifestou em seguida, dizendo que a citação havia sido feita da maneira correta, pois viriam tempos complicados à frente (SMITH, 2020). Com todos os embates entre a presidência e o CDC, este último perdeu seu lugar na luta contra a doença, enquanto a presidência mostrava soluções que, em muitos casos, não tinham respaldo científico. Segundo Howard Koh, ex-secretário assistente de saúde dos EUA, "eles foram postos de lado [...] precisamos da liderança científica agora" (SMITH, 2020).

O Brasil, por outro lado, já viu a troca do ministro da saúde duas vezes no ano de 2020, passando por Luiz Henrique Mandetta, Nelson Teich e o atual Eduardo Pazuello. A troca consecutiva de ministros serviu para desestruturar ainda mais os planos de contenção da doença, em um momento tão crucial para o país, que tem como atual responsável um militar sem experiência prévia na área da saúde, segundo Renata Mariz (2020). Os dois primeiros ministros, Luiz Henrique Mandetta e Nelson Teich, tinham formação médica, porém não conseguiram entrar em acordo com Bolsonaro em relação ao uso da cloroquina em pacientes de COVID-19. Já o ministro Pazuello conseguiu se manter no posto até a presente data, sendo que, no mês de maio, nomeou mais nove militares para atuar no ministério. No dia 28 de agosto, o ministro nomeou ainda o veterinário Lauricio Monteiro Cruz para coordenar o programa nacional de imunização, mesmo este não tendo formação na respectiva área. O que gera preocupação em meio a todas as recentes nomeações é a mudança de cargos que geram cada vez menos conflito com o discurso presidencial, afastando a ciência de um lugar antes reservado a ela. A composição de um grupo que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

não apresenta nenhuma experiência prévia com as áreas da saúde, principalmente no que concerne ao SUS, é problemático, em um país que apresenta um alto número de casos da doença.

CONCLUSÃO

Maupassant marcou a cena literária francesa em um momento histórico que tivera um simples vislumbre das possibilidades científicas desenvolvidas nos séculos seguintes. Sua concepção de literatura, influenciada pelo grande desenvolvimento do pensamento científico, no final do século XIX, aborda temas que se mantêm atuais, mesmo décadas após sua escrita. A atualidade do relato de Maupassant se dá justamente na maneira como lidamos com o insólito da nossa realidade, com o que assombra nossas possibilidades diárias, afinal, o estranho não é aquilo que salta aos olhos completamente, mas o que surge aos poucos, de forma gradual. Vivenciamos uma mudança que passou a fazer parte de nossa rotina diária, mas por mais que o vírus seja o grande causador de tamanha mudança em nossas vidas, precisamos nos proteger ainda mais do insólito que ronda o meio político em nosso país. O sentimento geral em relação a determinados líderes é de insanidade. Desse modo, a troca de informações perde seu lugar para os extremismos que, por sua vez, são um terreno fértil onde proliferam o racismo, a incultura e a violência gratuita. Na era da informação, as pessoas parecem estar mais desinformadas do que nunca.

Diante de todas essas medidas e mudanças, o medo, porém, acabou se tornando uma constante em nosso próprio contato com o mundo exterior. O que ocorreu frente ao desafio que as nações

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

do mundo tiveram de enfrentar foi um sentimento generalizado de fragilidade e insegurança diante da presença perturbadora de um perseguidor anônimo que se esquiva e se disfarça, assim como se observa na escrita de Maupassant. Porém, maior que o medo da doença, foi o medo de ser refém da mesma, o que se tornou uma desculpa para atitudes impensadas. Em meio a informações conturbadas, falta de dados e líderes que questionam a todo o momento os conselhos médicos, a população se viu desorientada e desinformada, o que não permite uma gestão correta do problema enfrentado.

Em seu acervo de obras fantásticas, Maupassant apresenta temas ligados a medos íntimos e primitivos, nos quais o leitor se vê rapidamente inserido no decorrer da leitura. Porém, esses medos não aparecem somente nas descrições de situações e seres misteriosos e sobrenaturais, mas, pelo contrário, suas obras caminham para uma centralização da perspectiva humana, em que o homem é o pior dos monstros, aquele que deve ser temido, evidenciando uma crítica social intrínseca que remete a uma leitura reflexiva no quadro final desenhado. Sutilmente, a explicação racional se torna ainda mais assustadora que a possibilidade do sobrenatural, nas suas obras.

Com a maior ocorrência de pandemias desde 2018, a OMS reconheceu a necessidade de se preparar antecipadamente às incidências de novos patógenos, com potencial de emergência internacional, o que se tornou uma prioridade para a pesquisa e o desenvolvimento. A aparente paranoia que surge do contato com o Outro sintetiza o mundo contemporâneo e principalmente o ano de 2020. Por esse motivo, através do olhar do personagem de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

Maupassant, o presente artigo tentou dar um sentido à insanidade com a qual nos deparamos cada vez mais atualmente e que se mostra um sintoma não do coronavírus, mas da ignorância e ganância humanas. Quando conseguimos vencer esses problemas, se torna possível vencer o inimigo que nos domina e enfraquece, como Maupassant afirma a respeito do Horla: "o animal, algumas vezes, revolta-se e mata aquele que o domou..." (2011, p. 50). A pergunta que resta é se vamos conseguir aprender com os erros cometidos ou se vamos sucumbir à insanidade, como em "O Horla".

REFERÊNCIAS

ASPINWALL, Nick. Taiwan's COVID-19 Success Story Continues as Neighbors Fend Off New Outbreaks. *The Diplomat*, 11 set. 2020. Disponível em: https://thediplomat.com/2020/09/taiwans-covid-19-success-story-continues-as-neighbors-fend-off-new-outbreaks/. Acesso em 4 out. 2020.

BREMMER, Ian. The Best Global Responses to COVID-19 Pandemic. *Time*. 12 jun. 2020. Disponível em: https://time.com/5851633/best-global-responses-covid-19/. Acesso em 11 out. 2020.

CARVALHO, Daniel. Alcolumbre reage a pronunciamento de Bolsonaro e diz que país precisa de um líder sério. *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/alcolumbre-reage-a-pronunciamento-de-bolsonaro-e-diz-que-pais-precisa-de-um-lider-serio.shtml. Acesso em 11 out. 2020.

COLLMAN, Ashley. Brazilian President Bolsonaro suggested his people are naturally immune to the coronavirus, claiming they can swim in sewage and "nothing happens". *Business Insider*, 27 mar. 2020. Disponível em: https://www.businessinsider.com/coronavirus-jair-bolsonaro-suggests-brazilians-immune-to-disease-baseless-2020-3. Acesso em 11 out. 2020.

DEMANGEAT, Michel. Rituel et liturgie du double dans la création littéraire. *Imaginaire & Inconscient*, v. 14, n. 2, p. 35-48, 2004. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-35.htm. Acesso em 26 ago. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

GELERIS, Joshua. Observational Study of Hydroxychloroquine in Hospitalized Patients with Covid-19. *The New England Journal of Medicine*, 7 maio 2020. Disponível em: https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMoa2012410. Acesso em 11 out. 2020.

GIPPER, Andreas. Le conte de fées aux temps de l'incroyance. Conflits épistémologiques dans les contes fantastiques de Charles Nodier. *Romantisme*, n. 123, p. 83-94, 2004. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-romantisme-2004-1-page-83.htm. Acesso em 19 jun. 2020.

HABERMAN, Maggie; COOPER, Michael. Trump Called the Coronavirus "Deadly" in Private While Minimizing Its Risks in Public, Book Reveals. *The New York Times*, 11 set. 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/live/2020/09/09/us/trump-vs-biden. Acesso em 11 out. 2020.

JIMÉNEZ, Tania Selena. *La rencontre de l'autre en voyage:* Mémoire de maîtrise en communication. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2010. Disponível em: https://archipel.uqam.ca/3037/1/M11420.pdf. Acesso em 24 jan. 2021.

JUNQUEIRA, Diego. Laboratório do Exército já gastou mais de R$ 1,5 milhão para produção de cloroquina, alvo de investigação do TCU. *Repórter Brasil*, 20 jun. 2020. Disponível em: https://reporterbrasil.org.br/2020/06/laboratorio-do-exercito-ja-gastou-mais-de-r-15-milhao-para-fabricacao-de-cloroquina-alvo-de-investigacao-do-tcu/#:~:text=O%20laborat%C3%B3rio%20do%20Ex%C3%A9rcito%20firmou,de%20compras%20do%20governo%20federal. Acesso em 11 out. 2020.

KADANUS, Kelli; ABRÃO, Camila. Governadores e prefeitos isolam Bolsonaro após pronunciamento sobre coronavírus. *Gazeta do Povo*, 25 mar. 2020. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/republica/bolsonaro-isolado-governadores-coronavirus/. Acesso em 11 out. 2020.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LATOUR, Bruno. *Down to Earth*. Cambridge: Polity Press, 2018.

MARIZ, Renata. Troca de ministros na saúde atrasou operação de novas UTI's pelo Brasil. ***Época,*** 22 maio 2020. Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/troca-de-ministros-na-saude-atrasou-operacao-de-novas-utis-pelo-brasil-24440313. Acesso em 11 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia. O sentido da Modernidade no imaginário do século XIX. *Dobras*, São Paulo, v. 3, n. 6, 2009. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/291. Acesso em 4 nov. 2019.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla. *In:* MAUPASSANT, Guy de. *O Horla, A cabeleira, A mão e O colar.* Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, p. 11-59, 2011.

MAXMEN, Amy. Why the United States is having a coronavirus data crisis. *Nature*, 25 ago. 2020. Disponível em: https://www.nature.com/articles/d41586-020-02478-z. Acesso em 4 out. 2020.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio:* no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

PILKINGTON, Ed. Six months of Trump's Covid denials: "It'll go away… It's fading". *The Guardian*, 29 jul. 2020. Disponível em: https://www.theguardian.com/world/2020/jul/29/trump-coronavirus-science-denial-timeline-what-has-he-said. Acesso em 11 out. 2020.

PISANO, Gary P.; SADUN, Raffaella; ZANINI, Michele. Lessons from Italy's response to coronavirus. *Harvard Business Review*, 27 mar. 2020. Disponível em: https://hbr.org/2020/03/lessons-from-italys-response-to-coronavirus. Acesso em 11 out. 2020.

POLÓNIO, Rui. Temos de escolher os pacientes que salvamos. É algo que nos revira as entranhas. *TSF*, 26 mar. 2020. Disponível em: https://www.tsf.pt/mundo/temos-de-escolher-os-pacientes-que-salvamos-e-algo-que-nos-revira-as-entranhas-11981844.html. Acesso em 11 out. 2020.

RADU, Sintia. Countries With the Most Well-Developed Public Health Care Systems. *U.S.News & World Report*, 21 jan. 2020. Disponível em: https://www.usnews.com/news/best-countries/slideshows/countries-with-the-most-well-developed-public-health-care-system Acesso em 4 out. 2020.

ROMAN, Myriam; TOMICHE, Anne. *Figures du parasite*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal: 2001.

ROSEMBERG, Elis S. Association of Treatment With Hydroxychloroquine or Azithromycin With In-Hospital Mortality in Patients With COVID-19 in New York State. *Journal of the American Medical Association*, 11 maio 2020. Disponível em: https://jamanetwork.com/journals/jama/fullarticle/2766117#nav. Acesso em 11 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

SAJID, Islamuddin. New Zealand reports first COVID-19 death since May. *AA*, 4 set. 2020. Disponível em: https://www.aa.com.tr/en/asia-pacific/new-zealand-reports-first-covid-19-death-since-may/1962870. Acesso em 4 out. 2020.

SANG-HUN, Choe. New Covid-19 Outbreaks Test South Korea's Strategy. *The New York Times*, 2 out. 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/09/02/world/asia/south-korea-covid-19.html. Acesso em 4 out. 2020.

SERRES, Michel. *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A, 1995.

SILVA, Luiz Jacintho da. O controle das endemias no Brasil e sua história. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 44-47, jan. 2003. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000100026&lng=en&nrm=iso. Acesso em 19 jan. 2021.

SMITH, Erin. US coronavirus data will now go straight to the White House. Here's what this means for the world. *The conversation*, 17 jul. 2020. Disponível em: https://theconversation.com/amp/us-coronavirus-data-will-now-go-straight-to-the-white-house-heres-what-this-means-for-the-world-142814. Acesso em 11 out. 2020.

STEINBUCH, Yaron. Mayor of Wuhan, epicenter city of coronavirus, offers to resign over outbreak. *New York Post*, 27 jan. 2020. Disponível em: https://nypost.com/2020/01/27/mayor-of-wuhan-epicenter-city-of-coronavirus-offers-to-resign-over-outbreak/. Acesso em 4 out. 2020.

STRAUB, Elizabeth. *Maupassant and Medicine:* The intersection between the works of Guy de Maupassant and the development of psychiatry and neurology in fin-de-siècle France. Carolina do Norte: Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, 2015. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/210594956.pdf. Acesso em 24 jan. 2021.

TEIXEIRA, Luiz Antônio. Da transmissão hídrica à culicidiana: a febre amarela na sociedade de medicina e cirurgia de São Paulo. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, p. 217-242, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20 jan. 2021.

THAROOR, Ishaan. Bolsonaro may be the world's coronavirus skeptic in chief. *The Washington Post*, 7 abr. 2020. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/world/2020/04/07/bolsonaro-may-be-worlds-coronavirus-skeptic-in-chief/. Acesso em 11 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55593

THUMEREL, Thérèse. Folie (autour) d'une vie et d'une œuvre: "Le Horla" de Guy de Maupassant. ***Études Normandes***, ano 39, n. 2, p. 98-111, 1990. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_1990_num_39_2_1931. Acesso em 15 jan. 2020.

WORLD HEALTH ORGANISATION. *WHO Coronavirus Disease (COVID-19) Dashboard*, 11 out. 2020. Disponível em: https://covid19.who.int/table. Acesso em 11 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

03

O MEDO, O *LOCUS HORRIBILIS* E O MONSTRUOSO NO CONTO "A PESTE", DE JOÃO DO RIO

Eduardo da Rocha Marcos
Patricia Hradec

Recebido em 06 dez 2020.
Aprovado em 25 jan 2021.

Eduardo da Rocha Marcos é doutor e pesquisador do grupo de pesquisa de Literatura no Contexto Pós-Moderno.
http://lattes.cnpq.br/5849517795301589
https://orcid.org/0000-0002-0432-3005
ed_marcos@terra.com.br

Patricia Hradec é doutora e pesquisadora do grupo de pesquisa Estudos do Gótico.
http://lattes.cnpq.br/4021161559558051
https://orcid.org/0000-0001-5171-9566
patriciahradec@gmail.com

Resumo: Em pleno século XXI, a humanidade é assolada por um vírus que, em poucos meses, se espalha. Famílias inteiras são dizimadas nessa pandemia, fazendo com que as pessoas repensem sua forma de viver. A literatura, por vezes, retrata a realidade, mas também a subverte e até a adverte para os problemas do cotidiano. Assim, o conto "A peste", de João do Rio, dialoga com a nossa época, pois retrata a angústia e o desespero de um Rio de Janeiro, no início do século XX, enfrentando a peste da varíola. A narrativa apresenta os três elementos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

ligados ao Gótico: o medo, o *locus horribilis* e o monstruoso. Analisaremos como cada elemento está exposto no conto e para tanto usaremos teóricos como Fred Botting, David Punter e Glennys Byron para situar o gótico; também o pensamento de Júlio França e Pedro Sasse será utilizado para conceituar o medo, e expor sua trajetória, além de Julia Kristeva para pensarmos no monstruoso, uma vez que a peste transforma as pessoas, aqueles que conseguiram sobreviver a ela, em abjetos. O medo e o *locus horribilis* acabam se tornando crescentes até culminar no monstruoso, num relato de angústia e desespero, típico da literatura gótica.
Palavras-chave: "A peste". João do Rio. *Locus horribilis*. Medo. Monstruoso.

Abstract: In the 21st century, humanity is plagued by a virus that, in a few months, spreads. Entire families are wiped out in this pandemic, causing people to rethink their way of living. Literature sometimes portrays reality, but it also subverts it and even warns it of everyday problems. Thus, the short story "A peste", by João do Rio, dialogues with our time, as it portrays the anguish and despair of a Rio de Janeiro, at the beginning of the 20th century, facing the smallpox plague. The narrative presents the three elements linked to Gothic: the fear, the *locus horribilis* and the monstrous. We will analyze how each element is exposed in the short story and for that purpose we will use theoreticians such as Fred Botting, David Punter and Glennys Byron to situate the Gothic; the thought of Júlio França and Pedro Sasse will be also used to conceptualize the fear and expose its trajectory, in addition to Julia Kristeva to think of the monstrous, since the plague turns people, those who managed to survive it, into abjects. The fear and the *locus horribilis* end up growing until culminating in the monstrous, in an account of anguish and despair, typical of Gothic literature.
Keywords: "A peste". Fear. João do Rio. *Locus horribilis*. Monstrous.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

INTRODUÇÃO

O mundo jamais seria o mesmo quando, ao final de 2019, cientistas chineses anunciaram a descoberta de um novo vírus, que se alastrou por todos os continentes e assolou a população mundial. O impacto do novo coronavírus foi tão devastador que chegou a ser considerado como o maior desafio desde a Segunda Guerra Mundial, segundo pronunciamento da chanceler alemã, Angela Merkel, em março de 2020.

O episódio, de proporções globais, revelou faces de um mundo marcado por características individualistas, questionamentos à ciência, ao desenvolvimento, às relações sociais e ao modo de interação na sociedade dita pós-industrial.

Na literatura, muitas dessas nuances já eram antecipadas havia pelo menos um século pelo escritor e jornalista João do Rio, personagem de destaque no cenário carioca do início do século passado. Em sua escrita estão demarcados aspectos como o pânico e o medo causados pelas epidemias da época, a incredulidade diante do real, a desestabilização da sociedade diante de um mal que subitamente se apossa dela, e os transtornos causados pelo advento da modernidade e da vida urbana.

O caráter iconoclasta, a propósito, foi uma das marcas de João do Rio, e está presente em sua coletânea de contos *Dentro da Noite*, considerada por seu biógrafo João Carlos Rodrigues como "a maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira" (2010, p. 135).

Rodrigues aponta também os referenciais que serviram de diálogo para a obra de João do Rio:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> Mais do que pela obra de Wilde, de quem João do Rio foi admirador e tradutor, *Dentro da Noite* é muito influenciado por dois outros autores, hoje fora da moda. Um é o médico austríaco Krafft-Ebing, cujo *Psycopathia sexualis* (1886) era o que de mais avançado havia sobre anomalias sexuais antes da aparição das obras de Freud. O outro é Jean Lorrain (Paul Duval), o mais decadente dos decadentistas franceses. (2002, p. 12)

Repleto de críticas ao conservadorismo sexual da época, ao contraste no convívio entre a elite e as classes menos abastadas, o livro contém pelo menos três contos dedicados ao medo provocado pelas doenças contagiosas, como "O bebê de tarlatana rosa", "A peste" e "O carro da Semana Santa". Desses, escolhemos "A peste" como objeto de análise para retratar algumas das características de João do Rio, e por se tratar de um conto discursivamente inserido em nosso contexto de pandemia.

Em nossa análise, destacamos alguns pontos que o inserem no âmbito da literatura gótica, como a construção do medo, o espaço aterrorizante e a manifestação do monstruoso.

O objetivo deste trabalho é demarcar os elementos que elevam o texto de João do Rio ao patamar do goticismo, bem como entender como os recursos da literatura Gótica se articulam intrinsecamente ao longo da narrativa, apontando para caminhos cognitivos tão atuais quando refigurados (no sentido ricoeuriano) pelo leitor.

Para tanto, faremos uso das concepções teóricas dos conceitos concebidos pelos estudiosos do gótico David Punter, Glennys Byron e Fred Botting, o pensamento sobre o medo, dos pesquisadores Júlio França e Pedro Sasse, e a concepção de monstruoso, da estudiosa Julia Kristeva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

"A PESTE"

Publicado inicialmente na edição de 27 de fevereiro de 1910, no periódico *Gazeta de Notícias,* e posteriormente lançado na coletânea *Dentro da Noite,* no mesmo ano, "A peste" se insere no contexto social do início do século XX, período em que o Brasil se deparou com diversas doenças epidêmicas, como a febre amarela, a peste bubônica e a varíola. O conto, em particular, refere-se aos transtornos sociais causados por esta última, também conhecida como bexiga. A enfermidade, transmitida pelo vírus *orthopoxvirus variolae*, através do contato com a saliva, se espalha no organismo pela corrente sanguínea e se instala na região da pele, provocando erupções, dores no corpo, febre, mal estar e problemas gástricos. No caso da varíola *major,* o tipo mais radical da doença, a letalidade era de 30%.

Para se ter uma ideia do acentuado poder de infecção da varíola, somente no ano de 1904 o Hospital São Sebastião, citado no conto, registrou a internação de 1.800 pacientes, lembrando que a população do Rio de Janeiro, segundo o censo do IBGE de 1900, era de 811.443 habitantes.

A doença também foi protagonista do episódio que entrou para a história como a Revolta da Vacina, em que o médico, cientista e epidemiologista Oswaldo Cruz teve de enfrentar a oposição do senador paraense Lauro Sodré (1858-1944), que liderou no Congresso um movimento contra o projeto de obrigatoriedade da vacinação apresentado a pedido de Cruz.

É este cenário, portanto, caracterizado pela expansão de uma epidemia, pelo questionamento da legislação de saúde pública e das precárias condições de higiene, que João do Rio vai retratar em sua obra.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

O CONTO

Localizado na cidade do Rio de Janeiro, "A peste" narra a história de dois amigos, Luciano e Francisco. É apresentado ao leitor um cenário assolado pelo inesperado pavor causado pela varíola. Inicialmente, Luciano se mostra descrente da ocorrência da epidemia e tenta mostrar ao amigo que o cotidiano não deve ser alterado. Francisco, ao contrário de Luciano, se revela extremamente preocupado, chegando a se precaver, tomando quinino e antissépticos para afastar o vírus, e lendo os jornais para se manter informado. Francisco decide se isolar no Corcovado para se prevenir da doença. Luciano é informado pouco depois que o amigo fora internado no Hospital São Sebastião. Decide-se por visitá-lo. Durante o caminho, vai tendo conhecimento cada vez mais próximo dos efeitos da varíola na cidade, estampados nas personagens que ele encontra pela rua. Ao chegar ao hospital, defronta-se com um cenário de horror. Enquanto os funcionários procuram pelo amigo, Luciano mergulha num mar de questionamentos sobre a doença e seus efeitos. Um enfermeiro confirma que Francisco está vivo, e afirma que ele irá sobreviver. Luciano decide vê-lo, mas é persuadido pelo diretor a ir para casa. Mesmo assim Luciano insiste. Ao chegar no quarto onde se encontra Francisco, Luciano se depara com o horror, devido às sequelas que a doença estampou no rosto do amigo. Ele deixa o hospital apavorado e certificado de que a varíola realmente existe. No último parágrafo, numa brusca mudança de foco narrativo, o leitor tem o conhecimento de que Luciano também fora contaminado, e que se encontra em isolamento social.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

ANÁLISE

A partir da leitura do texto, podemos detectar alguns elementos que apontam para a possibilidade de inserir o conto de João do Rio dentro do espectro do goticismo: o medo, revelado minuciosamente, vai sendo articulado desde o início da narrativa com o espaço. Conforme veremos, um alimenta o outro na elaboração espacial criada pelo autor. O local de horror culmina com a manifestação do monstruoso, ao final da narrativa, que possui um sentido singular dentro do projeto literário de João do Rio. No conto, o autor faz uso de elementos do gótico como pretexto para tratar da problemática urbana, abordando minuciosamente os desvios comportamentais e as contradições humanas.

O conto se inicia com a escrita em *in última res* e o narrador em primeira pessoa, Luciano Torres, descrevendo o cenário no momento em que está sendo levado para o isolamento social, após descobrir que está com a bexiga.

> E de súbito, um indizível pavor prega-me ao banco. É um dia brumosamente invernal. O azul do céu parece tecido de filamentos de brumas. O sol como que desabrocha, entre as brumas. O ar, um pouco úmido e um pouco cortante, congela as mãos, tonifica a vegetação, e o mar, que se vê à distância num recanto de lodo, tem reflexos espelhentos de grandes escaras de chagas, de óleo escorrido de feridas, à superfície quase imóvel. O cheiro de desinfecção e ácido fênico, o movimento sinistro das carrocinhas e dos automóveis galopando e correndo pela rua de mau piso [...] a sinistra galeria de caras de choro que os meus olhos vão vendo, põe-me no peito

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> um apressado bater de coração e na garganta como um laço de medo. (RIO, 2002, p. 148)

Na primeira frase, o medo traduz a tônica que conduz o conto, pois subitamente ele se instala no íntimo da personagem, pregado ao banco, sob o léxico do pavor. O ambiente, elemento fundamental na caracterização da literatura gótica, logo no primeiro parágrafo, é retratado como um dia brumoso e congelante.

O que o narrador nos oferece, neste início, é a construção de um texto com elementos góticos bastante distantes da abordagem comum às narrativas do final do século XVIII, mas que se aproxima da escrita do século XIX, em que prevalece o espaço como componente aterrorizante, como nos atesta David Punter e Glennys Byron:

> Se existe uma topografia geral do Gótico, então o motivo é o castelo. Costuma-se dizer que o gênero tem origem, por exemplo, com *O Castelo de Otranto,* de Horace Walpole (qq.v.), um local de espectros e milagres, cuja 'parte inferior... foi escavado em vários claustros intrincados', e, portanto, contém um "longo labirinto de escuridão", e cuja parte superior fornece uma cena, embora frequentemente atormentada, de magnificência feudal. (2004, p. 259, tradução nossa)

Este local onde se desenvolve a narrativa gótica, no entanto, passa por uma série de transformações no decorrer do tempo, chegando a atingir, ao longo do século XIX, uma série de transmutações. O castelo assombrado, a masmorra, a catedral gótica e o ambiente sombrio convertem-se na casa soturna, no ambiente doméstico e urbano que se caracterizam como "os *loci* para mistério e terror" (BOTTING, 1996, p. 80, tradução nossa), compondo uma evidência da transformação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

dos tempos. “A aparente realidade dos horrores da cidade evoca emoções que fazem perguntas à ordem social, emoções relacionadas com medos no presente imediato, em vez de deslocadas para um passado distante” (BOTTING, 1996, p. 82, tradução nossa).

A narrativa gótica sofre um deslocamento do ambiente campestre para uma nova atmosfera, agora inserida no universo urbano, onde se desenvolverá uma nova escrita soturna, acompanhando a evolução da sociedade capitalista. O medo deixa o passado para ser o presente, conforme podemos observar nesse conto com a cidade infestada por uma doença.

Concomitantemente, o medo também levará esta nova poética gótica a sofrer profundas transformações. De acordo com Júlio França e Pedro Sasse, o elemento sobrenatural, na figura do monstro, passará a ser desenvolvido nesse novo *locus*.

> Se, nas narrativas do horror sobrenatural, os monstros, os ambientes e os objetos insólitos são responsáveis por criar o medo como efeito de recepção, nas narrativas do medo natural, as causas dessa emoção estão em aspectos cotidianos da vida. Na literatura de medo sobrenatural, o horror é materializado, corporificado na figura do monstro, personagem arquetípico desse tipo de literatura. No medo urbano, porém, ele se encontra disperso no espaço, no caos da vida metropolitana moderna. (2012, p. 33-34)

Portanto, é nesse novo espaço, que se transforma ao longo do século XIX e adentra o século XX, que a narrativa gótica propiciará condições para que a ação transcorra, trazendo junto a si uma série de particularidades na construção do medo e seu efeito catártico no leitor.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

No conto “A peste” este procedimento é adotado logo no início, conforme a construção demonstrada no primeiro parágrafo. O medo urbano e o *locus* se alimentam mutuamente, e assim vão se constituindo ao longo da narrativa. À descrição do clima de inverno, vão sendo acrescentadas características semânticas que conferem à paisagem indícios de uma cidade tomada pela contundência da doença, conforme observamos nas “grandes escaras de chagas” e em “óleo escorrido de feridas”. “O cheiro de desinfecção e ácido fênico” imergem sinestesicamente o leitor no ambiente epidemiológico. Para completar a cena, caras de choro apressam o bater do coração, instalando o medo no narrador-personagem.

Luciano descreve a situação aterradora em que se encontra, a partir da notícia do contágio de um amigo, que já está no isolamento. “A bexiga! A bexiga! É verdade que há uma epidemia... E eu vou para lá, eu vou para o isolamento, eu!” (RIO, 2002, p. 148).

Na sequência, num movimento anacrônico, o narrador faz uso de uma analepse para recuar no tempo e revelar como toda aquela situação tivera início, com o descaso pela epidemia: “Um mês antes ria dessa epidemia. Para que pensar em males cruéis, nesses males que deformam o físico, roem para todo o sempre ou afogam a vida em sangue podre? Para que pensar?” (RIO, 2002, p. 149).

O narrador revela desprezo diante da epidemia, rindo da situação e se colocando numa posição cética diante do terrível contexto. Em contraposição, seu amigo Francisco se dividia entre a realidade narrada pelos jornais e as estatísticas da ocasião: “A média de casos fatais é de trinta por dia. Ela vem aí, a vermelha”

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

(RIO, 2002, p. 149). A voz antagônica de Francisco exerce o papel de espelho invertido de Luciano, e é delineada pelo tom de advertência ao amigo.

No entanto, a fala baseada no apreensivo cotidiano factual relatado pelos jornais é acompanhada de hábitos baseados no senso comum: "já organizara um regime, tomara quinino, tinha o quarto cheio de anti-sépticos [*sic*], os bolsos com pedras das farmácias para afastar o vírus" (RIO, 2002, p. 149).

Luciano e Francisco se apegavam aos hábitos que praticavam, como forma de manter a rotina, negar a doença, e buscar um local seguro: "Andamos todo o dia pelas ruas, vamos aos teatros. Qual varíola! Vê como toda gente ri e goza. Deixa de preocupações" (RIO, 2002, p. 149). O espaço artístico como refúgio da cruel realidade remete-nos a um diálogo com a obra do escritor francês Jean Lorrain, representante da Belle Époque parisiense, de quem João do Rio era leitor. Fábio Lucas Pierini, estudioso da narrativa de Lorrain, descreve-nos a forma como essa fuga da realidade se manifesta nos contos do autor francês: "seus personagens refugiam-se no mundo da arte, onde tudo tem uma lógica e um objetivo, um enigma propositalmente criado para ser decifrado e dar sentido à vida do investigador" (2019, p. 8-9).

Essa lógica, em João do Rio, pode ser interpretada como um escapismo do mundo real rumo à ficção, onde a realidade não fere e o espírito é regenerado pela trivialidade dos atos banais. Atua como busca por um lugar seguro, onde não existem ameaças. Em outras palavras, trata-se de uma espécie de transmutação do *locus amoenus,* que segundo o *E-Dicionário de Termos Literários* de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

Carlos Ceia, representa a "paisagem ideal" (ALVES, 2009, s.p.) e tem origem na Antiguidade Clássica como uma "descrição da Natureza e para um conjunto de elementos específicos: o campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredo e flores coloridas, cujo doce odor se espalha com a brisa" (ALVES, 2009, s.p.).

Já na literatura cristã, este mesmo local é exposto no Gênesis como "um local perfeito onde, através da ação de Deus, podemos encontrar uma enorme variedade de árvores de frutos saborosos e um rio que corre ao sabor da brisa amena" (ALVES, 2009, s.p.). Na literatura do século XVII, ele se apresenta como uma oposição ao conceito do *locus horribilis.* Desta forma, se podemos constatar uma transmutação do local de horror, que parte do castelo assombrado no séc. XVIII, avança sobre as casas soturnas no XIX e conquista o espaço urbano no século XX, o mesmo raciocínio podemos aplicar para esse local de amenidades, que parte do histórico ambiente bucólico e alcança o espaço urbano, representado pelo mundo das artes.

Diálogos entre Lorrain e João do Rio aparecem em outros contos de *Dentro da Noite*, como em "Os furos da máscara" (1895), de Lorrain, e "O bebê de tarlatana rosa" (1908). Na obra do francês, uma dupla de amigos decide ir a um baile de carnaval, em que os participantes estão todos mascarados. Na escrita de João do Rio, o protagonista se envolve e se deixa seduzir por uma pessoa fantasiada e mascarada também num baile de carnaval. Os pontos de contato ocorrem também entre "Os furos da máscara" e "O carro da Semana Santa" (data não localizada), onde o espaço sagrado é profanado no decorrer da ação. No primeiro, a história se passa numa "igreja abandonada e desativada" (LORRAIN, 2019,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

p. 93), enquanto que na segunda narrativa, o ato de sedução ocorre numa procissão: "A dolorosa cerimônia tinha qualquer coisa de orgíaco, como em geral as cerimônias religiosas deste fim de raça, em que os instintos inconfessáveis se escancaram no atrito dos corpos, nos grandes agrupamentos." (RIO, 2002, p. 191).

Retomando a questão do medo em "A peste", ele continua presente na composição narrativa de João do Rio. Espalha-se pelos cantos e esquinas do ambiente urbano, como se fosse a própria doença:

> A sinistra rebentava em purulências toda a cidade. Um dia em que passava por uma igreja, Francisco ouviu os sinos a badalar sinistramente. Teve a curiosidade de saber por quem tão tristes badalavam e perguntou a um velho. — É promessa, meu senhor, é para que Santo António não mate a todos nós de bexiga. (RIO, 2002, p. 149)

Mais uma vez, o aspecto sensorial constrói o ambiente de terror. Assim como a doença, o medo alheio, no cenário urbano, é infectante, como podemos constatar na passagem seguinte:

> Há uma semana, indo por uma rua de subúrbio, encontrou com gritos e imprecações um bando de gente que arrastava ao sol um caixão. Era uma pobre família levando à igreja o cadáver de uma criança em holocausto, para que Deus tivesse piedade e misericórdia. A impressão prostrou-o. Chegou à casa ainda mais assustado. (RIO, 2002, p. 149-150)

O medo, como uma doença, se alastra pelo espaço urbano. Ele está no dia "brumosamente invernal", no mar "espelhento de grandes escaras de chagas", na igreja e se faz presente no badalar de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

um sino, nas ruas, no cortejo de uma criança, enfim o medo está por todos os lados, e por possuir a propriedade da onipresença, ele se potencializa no espaço urbano. Como nos relembra França e Sasse, "o habitante da cidade está exposto a um somatório de pequenos medos, que acabam por fim fundindo-se em uma única, ainda que dispersa, ameaça: o próprio ambiente urbano" (2012, p. 34).

No conto "A peste", assim como em vários outros de *Dentro da Noite*, além de o medo estar pulverizado pela cidade ele também vai crescendo no interior do narrador de uma maneira gradativa. Primeiro veio o descrédito diante do mal. Depois, ele começa a ser notado. E após ser notado, vai aumentando a percepção de que ele existe: "Estamos perdidos. A polícia já deixa arrastarem os variolosos pela rua. Dentro em pouco só lepra, a lepra de dentro encherá as ruas. **Cada dia aumenta mais, cada dia aumenta**" (RIO, 2002, p. 150, grifo nosso).

Pela primeira vez, o narrador assume a possibilidade de ser alvo da peste: "Quando chegará a nossa vez?" (RIO, 2002, p. 150). O que era motivo de chacota ganha ares de realidade, e agora traz consigo a possibilidade efetiva da morte. O assombro com a finitude causa curiosidade no narrador-personagem. Luciano, pela primeira vez manifesta interesse em saber mais sobre a doença. "E comecei eu também a indagar, a querer saber. [...] Como se morria de bexigas?" (RIO, 2002, p. 150).

Luciano fica sabendo que Francisco se retirara para o Corcovado. Passa a ter conhecimento, a partir de uma nota de jornal, que o amigo fora internado, o que lhe causa mais medo e incertezas: "[...] sabia por uma nota que ele estava no São Sebastião, com bexiga também, talvez morto!" (RIO, 2002, p. 150).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

Inicialmente, julga Francisco um covarde. Ao mesmo tempo, hesita em visitá-lo, com medo do contágio e da morte. Pondera. E decide não abandonar o amigo naquela situação. "[...] Era preciso vê-lo, não era possível deixá-lo morrer sem um amigo ao lado" (RIO, 2002, p. 150).

Diante dessa situação, vem novamente a não aceitação da gravidade da doença: "Nunca tive medo de moléstias, morre quem tem de morrer. Depois a cidade estava tão alegre, tão movimentada, tão descuidosa" (RIO, 2002, p. 150).

A tranquilidade de Luciano é passageira. A morte e o horror fazem questão de se fazer presente em seu caminho. "Tomei o *tramway* quase tranquilo. Mas ali, tudo indica a morte, a angústia, o horror, ali é impossível e eu sentia um frio, um frio..." (RIO, 2002, p. 150).

Ao chegar ao hospital, um novo encontro com a morte:

> Aquele recanto, aquele hospital com ar de *cottage* inglês aviltado por usinas de porcelana, é bem o grande forno da peste sangrenta. Como deve morrer gente ali, como devem estar morrendo naquele instante. Desço a rua atordoado, com um zumbido nos ouvidos. O mar é um vasto coalho de putrefações, de lodo que se bronzeia e se esverdinha em gosmas reluzentes na praia morna. O chão está todo sujo, e passam carroças da Assistência, carroças que vêm de lá, que para lá vão. Quase não há rumor. É como se os transeuntes trouxessem rama de algodão nos pés. Só as carroças fazem barulho. E quando param – como elas param! – é o pavor de ver descer um monstro varioloso, desfeito em pus, seguindo para a cova. (RIO, 2002, p. 150-151)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

O hospital, o mar e a rua são espelhos de horror. Luciano parece cercado e oprimido pela atmosfera monstruosa. “Tudo é branco, limpo, asseado, com o ar indiferente nas paredes, nos móveis sem uma poeira. Os empregados, porém, movem-se com a precipitação triste a que a morte obriga os que ficam” (RIO, 2002, p. 151).

A incerteza sobre as notícias do amigo causa-lhe desconfortos físicos e pela primeira vez admite: “Eu tenho medo, oh! Muito medo” (RIO, 2002, p. 151).

A seguir, a desumanização dos enfermeiros acentua o clima de angústia. Pacientes são tratados como números num contexto de banalização da morte e num certo esvaziamento do sujeito. “— Olhe, 425? Morreu ontem à noite. Se já seguiu? Já.” (RIO, 2002, p. 151). Luciano se revela atordoado, e o fluxo de consciência demonstra o teor de suas divagações:

> Quantas mães sem filhos! Quantos pais à espera da certeza da morte dos filhos! Quantos filhos ali, apenas para tratar do enterro dos que lhe deram o ser. Ela não respeita idade, passa a foice purulenta em tudo, está reinando, fora, no jardim, entre as árvores, morro acima. (RIO, 2002, p. 152)

O terror que assola a cidade mostra sua face democrática e implacável, pois é capaz de matar pais, mães e filhos, dilacerando famílias e ocupando todos os espaços urbanos, desde os jardins até o morro acima, onde habitam os mais pobres.

Na sequência, a frieza da burocracia administrativa cadencia a rotina de infelicidade. Os parentes, sentados, esperam alguma notícia fatídica. Há os que se salvarão da morte, mas não serão poupados das marcas do horror.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> Os retintins telefônicos continuam. Algumas faces não dizem nada. Estão lá sentadas, esperando, esperando, esperando. E há marcados, marcados do terrível mal, que vão sair, não morreram, estarão dentro em pouco na rua com a fisionomia torcida, roída, desfeita para todo o sempre. (RIO, 2002, p. 152)

O autor tece na narrativa as condições necessárias para a criação do clímax, que se dará a partir da figura do monstruoso. Se para França e Sasse (2012), nas narrativas do medo urbano o monstro perdeu sua singularidade e passou a ser onipresente, confundindo-se com o próprio espaço, o mesmo não podemos afirmar em relação ao monstruoso, que será o responsável por apontar para aquilo que é temido na sociedade, como no conto em questão, em que é materializado na figura do humano.

Esses seres monstruosos "problematizam o pensamento binário e exigem um repensar dos limites e conceitos de normalidade" (PUNTER; BYRON, 2004, p. 264, tradução nossa). De certa forma, eles subverteram a morte e estão expostos "para definir e construir a política do 'normal'. Localizados nas margens da cultura, eles policiam os limites do humano, apontando para aquelas linhas que não devem ser cruzadas" (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263, tradução nossa).

E, adjacente ao prenúncio desse monstruoso, se manifesta mais uma vez o medo, nas indagações de Luciano: "E Francisco? Ficará assim? Assim, horrível, horrível... É preciso vê-lo! É preciso!" (RIO, 2002, p. 152).

O medo surge, agora, numa nova configuração, a da fria estatística, narrada pelo diretor: "Tenho presentemente no hospital

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

setecentos e vinte doentes, desde varíola hemorrágica, que mata em horas, até a bexiga branca, que nem sempre mata. Já não há lugares. Nunca São Sebastião esteve assim" (RIO, 2002, p. 152).

Luciano pergunta por Francisco, e o diretor pede para um funcionário ir procurá-lo. Desta vez, a espera toma conta da mente do narrador, mergulhando-o num mar de indagações aflitivas: "O funcionário saiu, e desde que saiu, um tremor apoderou-se do meu corpo. Estaria morto? Estaria vivo?" (RIO, 2002, p. 153).

Luciano tenta quebrar o clima de nervosismo aludindo assuntos triviais. "A epidemia tem impedido vários prazeres da *season*. As grandes estrelas mundiais, os teatros." (RIO, 2002, p. 153). Neste ponto, o narrador busca resgatar, mais uma vez, o *locus amoenus,* como forma de amenizar o seu descontrole emocional. No entanto, a conversa direcionada para as trivialidades não encontra eco no interlocutor, que afirma não ter tempo para tal diversão. E ainda completa banalizando a morte dentro ambiente urbano: "— Nas grandes cidades as pestes dão uma impressão muito menos dolorosa do que outrora" (RIO, 2002, p. 153).

Ao descobrir que o amigo Francisco está vivo, Luciano manifesta o desejo de querer vê-lo. O diretor tenta dissuadi-lo, mas ele insiste. O caminho até o leito onde se encontra Francisco se torna um verdadeiro martírio para Luciano, que se questiona: "Que iria ver? Que se daria?" (RIO, 2002, p. 154).

Porém, o visual horrendo, a monstruosidade e a deformação pela doença são visíveis:

> Eu tinha diante de mim um monstro. As faces inchadas, vermelhas e em pus, os lábios lívidos, como para arrebentar em sânie. Os olhos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> desaparecidos meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobrancelhas comidas, as orelhas enormes. Era como se aquela face fosse queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme. (RIO, 2002, p. 155)

A própria etimologia da palavra monstro, em latim *monstrare*, denota algo visível, que aparece, ou ainda, aquilo que serve para demonstrar e advertir (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263). Nesse sentido, o aspecto monstruoso do rapaz denota a moléstia visível, o vírus se revelando e advertindo as pessoas para o perigo real da doença.

As feridas aparentes expõem algo que não se pode compreender e nem aceitar, pois "Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro doentio e acre de suor, de decadência, não significa morte. Na presença da morte significada [...] eu poderia compreender, reagir ou aceitar" (KRISTEVA, 1982, p. 3). E é por isso que o narrador fica perplexo e não consegue aceitar a aparência monstruosa do amigo.

Julia Kristeva expõe o abjeto como sendo o descartado, o excluído e o repugnante; ficando na fronteira, pois não é nem o morto e nem o vivo sadio. No caso do conto, Francisco está no limite entre o morto e o vivo ileso; terá sequelas da doença, marcas que o irão identificar como aquele que não passou por ela incólume.

> O cadáver, visto sem Deus e fora de ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se faz parte, da qual não se protege como de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, acena para nós e acaba nos engolfando. (1982, p. 4)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

Assim, podemos pensar no próprio amigo, cuja imagem é tão horrenda que só é reconhecido pela "enorme cabeleira negra" (RIO, 2002, p. 155). Transformando-se na abjeção, ele perde suas características básicas, "nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória" (KRISTEVA, 1982, p. 5).

Após visitar o amigo desfigurado, o narrador acaba saindo do hospital atordoado, no momento de clímax do medo: "eu saí tropeçando, desci o morro a correr quase, entre os empregados num vaivém constante e as macas que subiam com as podridões. Um delírio tomava-me" (RIO, 2002, p. 155).

Nesse sentido, podemos pensar no efeito que o horror corporal expõe. Conforme explica Xavier Aldana Reyes, a repulsa pode ser tanto corporal quanto cultural (2020, p. 395). Em "A peste", a repulsa corporal prevalece, pois o conto nos apresenta a descrição monstruosa do amigo Francisco e a repugnância do narrador perante a cena que perpassa para os leitores.

> A abjeção está ligada à repressão. Ela não monitora apenas tabus sobre o corpo, especialmente sua limpeza, mas também os padrões de comportamento humano associados a ela, que são vistos como corretos e adequados, desde comportamentos sexuais (a necessidade de se casar antes da relação sexual) até o manejo dos mortos (sepultamento) e de excrementos (saneamento). Da mesma forma, a abjeção constitui a espinha dorsal da representação cultural: o que é considerado "outro", "monstruoso" ou "nojento" é, em última análise, determinado pelo que, em qualquer ponto da história, é percebido como normativo e protegido como "normal". (REYES, 2020, p. 395, tradução nossa)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

Embora não nos ateremos à repulsa cultural, nesse conto podemos pensar também que as regras, tanto de saneamento quanto de sepultamento, estão completamente fora do normativo: ruas com cheiros podres e pessoas com seus entes falecidos nas ruas, tudo está diferente do usual.

Novamente, numa cena repulsiva, a realidade se mistura com o delírio. “Eu tinha febre. Corri mais, corri daquela casa, daquele laboratório de horror em que o africano deus selvagem da bexiga, Obaluaiê, escancarava a face deglutindo pus” (RIO, 2002, p. 156).

Obaluaiê ou Obaluaê, na cultura africana, é o orixá da cura e da morte. Tem grande poder de causar epidemias, mas também, pode curar qualquer mal, sendo o protetor dos doentes pobres.

Geralmente apresenta uma vestimenta peculiar, uma roupa de palha constituída de duas partes: a de cima, um capuz trançado na palha que passa da cintura e encobre o rosto e; a parte debaixo, uma saia, também de palha, que pode chegar até os pés. Ele também usa uma espécie de calça, nas quais carrega seus remédios.

Há duas representações para a vestimenta, uma delas seria a necessidade de deixar algo sempre oculto, daí a necessidade de cobertura. Outra é, pelo fato de o orixá ter um brilho tão intenso que mataria aqueles que se aproximam, novamente fazendo-se necessária uma proteção.

> Era um guerreiro terrível que, seguido de suas tropas, percorria o céu e os quatro cantos do mundo. Ele massacrava sem piedade aqueles que se opunham à sua passagem. Seus inimigos saíam dos combates mutilados ou morriam da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> peste [...] Xapanã é considerado o deus da varíola e das doenças contagiosas. Ele tem, também, o poder de curar. As doenças contagiosas são, na realidade, punições aplicadas àqueles que o ofenderam ou conduziram-se mal. Seu verdadeiro nome, é perigoso demais pronunciar. Por prudência, é preferível chamá-lo Obaluaê, o "Rei, Senhor da Terra" ou Omulú, o "Filho do Senhor". (VERGER, 1997, p. 55-57)

É o deus das doenças contagiosas que exige respeito e submissão de seus devotos. Em "A peste", há pessoas que morreram ou saíram mutiladas, deformadas pela doença, mas é o narrador que vê a face do orixá e não escapa incólume, "E atirei-me ao bonde, tremendo, tremendo, tremendo..." (RIO, 2002, p. 156).

Logo, a peste se torna visível na vida das pessoas, e é a partir desse episódio que Luciano irá aceitar a epidemia e apresentar novamente o medo da contaminação: "Há epidemia, oh! Sim, há epidemia! E eu tenho medo, meu amigo, um grande, um desastrado pavor..." (RIO, 2002, p. 156).

A narrativa termina com uma brusca mudança de narrador, indicando um recuo no tempo e um distanciamento do fato narrado, efeito proporcionado pela inserção de uma outra voz narrativa:

> E Luciano Torres, após a narrativa, caiu-me nos braços a soluçar. Era de noite e foi há dois dias. Ontem vieram dizer-me que Luciano Torres, meu amigo e colega, fora conduzido em automóvel da Assistência do seu elegante apartamento das Laranjeiras para o posto de observação. Está com varíola. (RIO, 2002, p. 156)

Estamos diante de mais um diálogo entre a obra de João do Rio com a escrita de Jean Lorrain, conforme atesta Pierini:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

> Jean Lorrain abusava do discurso indireto livre [...]. Muitas vezes a narração é transferida para um terceiro personagem que reproduz diálogos com outros personagens, misturando aspas com travessões e dificultando a "devolução" da palavra ao narrador inicial, isso quando o narrador inicial não faz comentários à narração da narração do personagem no meio dela. (2019, p. 11)

A mudança súbita do narrador encaminha a história para o seu começo. O conto termina com a constatação de uma quase punição a Luciano. Inicialmente, ele que ria de toda a situação, é agora vítima de todo o seu descrédito diante das evidências proporcionadas pela epidemia que assolava a cidade. Luciano, quando soube que o amigo se retirara para o Corcovado para fugir da epidemia, o julgou como um covarde. Agora, ele, mais uma vítima do destino inexorável, testemunha e vivencia todas as nuances da doença, que na esfera do gótico lhe foi apresentada transmutada no medo e materializadas nas purulentas matizes do monstruoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"A peste" é um conto escrito num período de transição da literatura gótica, em que determinadas características passam acentuadamente por um processo de transmutação, e que serão incorporadas às novas formas de abordagem levadas adiante pelo goticismo no século XX.

Dentro do projeto literário de João do Rio, o conto, assim como os demais da obra *Dentro da Noite,* revela uma aproximação do jornalista e escritor com a estética do gótico, bem como uma oportunidade de abordar e problematizar temas sociais,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

no sentido de levar a pertinência dessas questões a um número maior de leitores.

Em "A peste", temos, portanto, a transfiguração do medo, que articulado com o espaço criam uma atmosfera de pavor, conduzindo meticulosamente o senso comum aos horrores de uma epidemia. Seu clímax, constituído na figura do monstruoso, antecipa os males e consequências de um estado terrível, no qual o ser humano não quer estar inserido.

Esta pode ser uma das maiores contribuições de João do Rio com a obra *Dentro da Noite*, e, em especial, com "A peste", pois sua escrita traz a potencialidade de convidar o leitor simpático a uma tipologia específica de literatura ao debate e discussão de temas tão complexos como a questão de saúde pública, a crença nas instituições, o discurso científico e o relacionamento humano, tudo isso a partir de procedimentos e convenções característicos da literatura gótica. O que mais nos chama a atenção é que toda essa engenhosidade se faz valer ainda hoje, mais de cem anos depois, num período de plena pandemia, não só pelos aspectos de um mal que desestabiliza uma sociedade, mas também pelas contradições e conflitos inerentes ao ser humano.

REFERÊNCIAS

ALVES, Suzana. Locus Amoenus. *In*: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/locus-amoenus/. Acesso em 22 nov. 2020.

Angela Merkel: coronavírus é o maior desafio desde a II Guerra Mundial. *Deutsch Welle*. Berlim, 18 mar. 2020. Notícias. Internacional. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/angela-merkel-coronavírus-é-o-maior-desafio-desde-a-ii-guerra-mundial/a-52829950. Acesso em 2 nov. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56418

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

CENSO Demográfico Brasileiro. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6. Acesso em 2 nov. 2020.

FIOCRUZ. A revolta da vacina. Comunicação e informação, *Notícias*. Rio de Janeiro, 25 abr. 2005. Disponível em: https://portal.fiocruz.br/noticia/revolta-da-vacina-2. Acesso em 2 nov. 2020.

FRANÇA, Júlio; SASSE, Pedro. O mal e a cidade: o medo urbano em "Dentro da Noite", de João do Rio. *Revista e-scrita*, v. 3, p. 32-45, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror:* an Essay on Abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LORRAIN, Jean. *Melhores contos fantásticos de Jean Lorrain*. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Londrina: EdUEL, 2019.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

REYES, Xavier Aldana. Abjection and Body Horror. *In:* Clive Bloom (Ed.). *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Oxford: UK: Plagrave Macmillan, p. 393-410, 2020.

RIO, João do. *Dentro da Noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio:* vida, paixão e obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. Prefácio. *In:* RIO, João do. *Dentro da Noite*. São Paulo: Antiqua, p. 12-13, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. 4. ed. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Desenhos de Carybé. Bahia: Corrupio Editora, p. 55-57, 1997.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

04

UM ESQUELETO NUM CAVALO BRANCO

Raquel Belisario da Silva

Recebido em 02 nov 2020.
Aprovado em 16 dez 2020.

Raquel Belisario da Silva é doutora e pesquisadora dos grupos de pesquisa Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade e A Tradução Literária no Rio Grande do Sul.
http://lattes.cnpq.br/0442245051456235
http://orcid.org/0000-0001-9222-4279
raquel.belisario@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe analisar a peça *A doença branca,* do escritor tcheco Karel Čapek, publicada e encenada pela primeira vez no ano de 1937. Será considerada a situação política europeia naquele período, bem como o reflexo, dentro da obra, do pensamento e das opiniões do autor sobre tal situação. Como aporte teórico, o texto trará a contribuição de Susan Sontag, que se dedicou a escrever sobre a doença enquanto metáfora, inclusive na literatura. Além disso, estudos dedicados à vida e à obra de Čapek comporão um quadro mais geral sobre o qual se poderá apoiar a apreciação desse drama específico. Busca-se, com isso, partir do exame do drama selecionado, e de como o autor aborda o tema da doença, para pensar a atualidade dessa leitura no momento em que o mundo, uma vez mais, é atingido por uma pandemia.
Palavras-chave: Doença e Literatura. Política e Literatura. Literatura Tcheca. Karel Čapek.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Abstract: The aim of this paper is to analyze The White Plague, by Czech writer Karel Čapek, a play that was first published and staged in 1937. The European political situation in that period will be considered, as well as the repercussion of the author's thoughts and opinions about this situation within his work. As theoretical support the text will bring Susan Sontag's writings Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors. Furthermore, some studies dedicated to the life and work of Karel Čapek will compose a general framework on which the comments on that specific play can be supported. Thereby, based on a careful examination of this selected drama, and also on how the author approaches the theme of illness in his work, we seek to think about the relevance of this reading at a time when the world, once again, is hit by a pandemic.
Keywords: Illness and Literature. Politics and Literature. Czech Literature. Karel Čapek.

"Prefiro deixar morrer morféticamente um mundo inteiro do que aturar, por um só momento, a sua lepra pacifista."
Sigelius, ČAPEK, 1942, p. 49

"Então você pensa que depois de empatar milhares de contos em armamentos pode alguém firmar uma paz eterna?"
Pai, ČAPEK, 1942, p. 55

"Era uma vez uma cidade. E eu a cavalo, há muito tempo sem carne, que apodreceu... só me restarão olhos, sempre na frente dos soldados... um esqueleto num cavalo branco... E o povo gritará: Viva o Marechal!"
Marechal, ČAPEK, 1942, p. 88-89

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

INTRODUÇÃO

Na ficção, a doença como epidemia ou como marca de um indivíduo isolado está presente desde os primeiros textos conhecidos, desempenhando papéis que variam entre a punição exemplar ou castigo coletivo, a força motora da narrativa ou o motivo de peripécias e reviravoltas. A discussão aqui proposta abordará a obra um pouco esquecida (porém, revivida neste ano em que uma pandemia atinge cifras de milhões de mortes) *A doença branca,* de Karel Čapek, e se deterá nos usos que o autor faz da doença, seus sintomas e possibilidades de tratamento, dentro de um contexto de pré-guerra, atmosfera política e científico-tecnológica na qual estava inscrita a Tchecoslováquia em 1937, quando a peça veio a público. Escritos de Susan Sontag sobre a presença da doença no texto literário e seu uso como metáfora terão o importante papel de conduzir uma discussão nesse sentido, enquanto pesquisas dedicadas à obra e à vida do escritor tcheco trarão aspectos relevantes para a apreciação do drama *A doença branca* como parte de um conjunto coeso dentro da produção escrita, ficcional e não ficcional, de Čapek.

KAREL ČAPEK

Mais conhecido entre os leitores brasileiros por suas *Kniha apokryfů* (publicado em português como *Histórias Apócrifas,* 2013) ou pela difusão do termo robô, utilizado em sua peça *R.U.R. Russomoví univerzálni roboti* (no Brasil, publicada como *A fábrica de robôs,* 2010), Karel Čapek foi um autor de muitos gêneros, e em todos eles, aprofundou discussões sobre os acontecimentos de seu tempo, uma era de grandes transformações no território

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

da Boêmia. Quando nasceu, em 1890, o território ainda fazia parte do império Austro-Húngaro, e a língua tcheca mantinha-se como registro de uma minoria, sendo o alemão a língua principal da cultura. Ao morrer, em dezembro de 1938, o autor havia visto seu país – a Tchecoslováquia, brevemente conhecida como uma ilha de democracia exemplar na Europa pós-Primeira Guerra – ser recém-dividido pelo tratado de Munique; parte tcheca recairia nas mãos dos nazistas, como um protetorado.

Karel Čapek envolveu-se com assuntos políticos muito cedo, participando de uma sociedade secreta anarquista ainda aos quinze anos, motivo de ter sido expulso da escola na cidade de Hradec Králové, onde morava, e passar a estudar primeiro em Brno e depois em Praga. Também desta época datam seus primeiros escritos conhecidos – alguns poemas publicados ainda em 1904. Na Universidade Carlos, em Praga, inicia, em 1909, estudos que incluem Filosofia, Estética, História das Artes Plásticas, bem como Letras germânicas, inglesas e boêmias. Por breves períodos, estuda também em Berlim e Paris, acompanhado pelo irmão Joseph Čapek, figura importante em sua vida e colaborador em sua obra, fosse como ilustrador, coautor ou no debate de ideias. Em 1915, Karel Čapek conclui seus estudos acadêmicos com a tese *Objektivní metoda v estetice se zřetelem k výtvarnému umění* (*O método objetivo da Estética aplicado às Artes Plásticas)*. Poucos anos mais tarde, publica um ensaio intitulado *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* (*Pragmatismo, ou Filosofia para a vida prática*), e muitos estudiosos (entre eles o escritor Ivan Klíma, que se dedicou à escrita de uma biografia de Čapek) veem em sua obra reflexos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

do pragmatismo tanto quanto uma mudança de perspectiva filosófica em seus últimos anos de vida:

> Čapek elaborou um artigo bem fundamentado sobre pragmatismo, o qual foi publicado em 1918 como *Pragmatismo, ou Filosofia para a Vida Prática*. Não foi um ensaio muito longo, mas não podemos deixá-lo passar por uma razão muito simples: Čapek aceitou os princípios básicos de sua filosofia e, por quase sua vida inteira tirou deles a forma de resolver os fundamentais problemas sociais e humanos sobre os quais escreveu tão urgentemente. (KLIMA, 2002, p. 41, tradução nossa)[1]

Jornalista, dramaturgo, escritor de contos, histórias infantis, alguns romances e livros de viagem, tradutor de poesia francesa para o tcheco, interessado nas artes plásticas tanto quanto na jardinagem, amigo de grandes figuras políticas de seu país e estrangeiros notáveis da literatura, Karel Čapek teve ainda em vida o reconhecimento por seu trabalho e por suas reflexões sobre as circunstâncias contemporâneas da Europa nas décadas de 1920 e 1930. Foi o primeiro presidente da seção tcheca do PEN Club, em cuja fundação teve colaboração fundamental; tal posição, que ocupou de 1925 até 1933, permitiu-lhe viajar por diversos países, por onde fazia novos contatos e difundia publicamente seu pensamento pacifista bem como alertas para a ameaça de guerra iminente. Reunia em sua casa, no chamado "clube das sextas-feiras", representantes da diversidade intelectual e artística tcheca.

1 Conforme obra consultada em inglês: "Čapek prepared a well-grounded paper on pragmatism, which was published in 1918 as "Pragmatism, or a Philosophy for a Practical Life." It was not a very long essay, but we cannot pass it by for one very simple reason: Čapek accepted the basic tenets of this philosophy, and for nearly his entire life deduced from them a way of solving the fundamental social and human problems about which he wrote so urgently."

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Em um desses encontros, conheceu o presidente Tomáš Garrigue Masaryk, com quem estreitou laços que resultariam, inclusive, na publicação de quatro livros de entrevistas. Nas palavras do tradutor e pesquisador Aleksandar Jovanović:

> Homem de pensamento livre, de bons costumes, tornou-se o máximo representante da cultura democrática de seu país, advertindo os compatriotas e o mundo a respeito do perigo dos fundamentalismos ideológicos, que varreriam a democracia e a cultura humanística tanto do Velho Continente quanto de qualquer outro ponto no mapa-múndi. (JOVANOVIC, 2010, p. 11)

Através das palavras, sua luta contra o fascismo – e mais diretamente contra os rumos que tomava a Europa centro-oriental na década de 1930, com ascensão do nazismo na Alemanha – rendeu-lhe admiração e inimizades. Indicado seis vezes ao prêmio Nobel de literatura, nunca chegou a ser laureado; e a versão aceite para não ter sido escolhido, segundo os comentaristas de sua vida e obra, baseia-se no fato de que a Academia Sueca tinha medo de entrar em conflito com as forças crescentes do nazismo. Entretanto, Čapek parecia cada vez mais empenhado em impedir que o discurso fascista ocupasse as mentes tchecas.

> Com a deterioração da situação política em toda a Europa, a opinião pacifista de Čapek na segunda metade da década de 1930 se transformou em uma determinação de enfrentar o mal. Esse esforço se refletiu nas atividades jornalísticas e autorais. As obras mais famosas que alertam para o perigo iminente incluem o romance *A guerra das salamandras* (1936) e os dramas *A doença branca* (1937) e *A mãe* (1938). Além de sua obra literária,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> Karel Čapek esteve envolvido na luta antifascista, por exemplo, como signatário de declarações que condenavam o fascismo. (JÍCHOVÁ, 2016, p. 19, tradução nossa)[2]

Não só a situação política de sua época, mas também os avanços da ciência no início do século XX, em especial possíveis abusos na manipulação da tecnologia e sua glorificação sobre o humano, foram tema recorrente na obra de Karel Čapek e uma preocupação constante em seus debates intelectuais. Da mesma forma, os discursos que influenciavam a opinião pública, sobretudo o jornalístico e o político, e a maneira como os valores humanos podem ser relativizados diante de situações extremas, como a guerra ou uma epidemia, não escaparam à sua observação artística de base filosófica. Segundo Petr Jemelka, que analisa os temas da bioética na obra literária de Čapek, o autor "evidentemente seguiu ambos os desenvolvimentos na ciência entreguerras, o tcheco e estrangeiro" (2019, p. 172)[3]. E, no entanto, ele comenta:

> De qualquer maneira, Čapek não abandonou sua imaginação a excursões vagas e expansivas, mas está sempre bem fundamentado na forma real e na direção da pesquisa e do desenvolvimento técnico. Desse modo, ele trabalha sobre questões já levantadas pela ciência. Ainda assim, ele não para por aí; suas obras não estão engajadas por sua visão futurística no estilo de Júlio Verne.

2 Do original, em tcheco: "Se stále se zhoršující politickou situací v celé Evropě se Čapkův názorový pacifismus v druhé polovině třicátých let přetavil v odhodlání postavit se zlu. Tato snaha se projevovala jak publicistickou činností, tak činností autorskou. Mezi nejznámější díla varující před blížícím se nebezpečím patří román Válka s mloky (1936) a dramata Bílá nemoc (1937) a Matka (1938). Mimo literární tvorbu se Karel Čapek v boji proti fašismu angažoval např. i coby signatář prohlášení odsuzujících fašismus".

3 Do original, em inglês: "[...] Capek also evidently followed developments in interwar science, both Czech and foreign".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> As obras (não apenas) utópicas de Čapek apresentam questões significantes, essencialmente morais – valores humanos, as possibilidades e limitações da liberdade e tomada de decisão, e sempre o eterno custo da vida. (JEMELKA, 2019, p. 173, tradução nossa)[4]

Na peça *A doença branca* (1942), como veremos adiante, além do alerta contra os horrores da guerra, há ainda uma discussão ética sobre procedimentos científicos e publicidade de novas descobertas; e uma discussão moral, a respeito da liberdade de escolha que envolve a manutenção de vidas humanas.

A DOENÇA BRANCA

O drama *A doença branca*, de 1937 (aqui será analisada uma tradução para o português de 1942), foi um dos últimos trabalhos publicados em vida por Karel Čapek. Após dez anos sem escrever para teatro (a última peça havia sido *Adam stvořitel – Adam, o criador* – de 1927), devido ao clima de terror que se espalhava pela Europa, o autor resolveu manifestar-se através do drama, possivelmente como forma de dirigir-se de maneira mais direta ao público tcheco e estrangeiro. Logo após sua estreia em Praga, em 29 de janeiro de 1937, e antes do início da guerra, *A doença branca* foi encenada em diversos estados democráticos da Europa e América do Sul, e também nos EUA, sendo recebida com entusiasmo inclusive por escritores como Thomas Mann, que escreveu uma carta ao autor,

4 Do original, em inglês: "However, Capek did not abandon his imagination for vague and expansive excursions, but is always well grounded in the real form and direction of research and technical development. He thus elaborates on questions already raised by science. Yet he does not stop there; his works are not engaging for their futuristic view in the style of Jules Verne. Capek's (not only) Utopian work presents significant, primarily moral, questions – human values, the possibilities and limitations of freedom and decision-making and always the eternal cost of life".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

parabenizando-o por sua "audácia e uso de recursos teatrais" bem como pela "ficção e simbolismo da peça" (JÍCHOVÁ, 2016, p. 22-23).

No "Preâmbulo" à obra, que infelizmente não consta da edição traduzida ao português, Čapek explana as condições de criação que denotam a urgência do tema desenvolvido:

> O primeiro estímulo para esta peça, anos atrás, deu-me a ideia um médico, amigo do Dr. Jiři Foustka: um médico descobre novos raios que destroem cânceres, e encontra entre eles os raios da morte; com a ajuda dos raios, ele se torna um autocrata e não o piedoso salvador do mundo. A ideia de um médico que, à sua maneira, tem o destino da humanidade em suas mãos, ficou comigo a partir de então. Mas no nosso tempo são tantas as pessoas que têm ou querem ter nas mãos os destinos das nações ou da humanidade, que nunca me motivaria a reproduzir outra cópia, se não houvesse um segundo estímulo mais convincente: esse é o nosso próprio tempo. (ČAPEK, 2018, p. 8, tradução nossa)[5]

No drama, a "doença branca" é conhecida popularmente como "lepra de Peipin" (ČAPEK, 1942, p. 14) e atinge pessoas com mais de quarenta e cinco anos, levando-as à morte rapidamente. Quase três anos após o primeiro caso na Europa, os médicos mais renomados, como o conselheiro Sigelius, ainda não sabem como curar a doença e, por isso, tratam seus pacientes apenas com sedativos para a dor e desinfetantes para o mau cheiro.

5 Do original, em tcheco: "První podnet k této hre dal mi pred léty námet prítele lékare dr. Jirího Foustky: doktor, který objeví nové paprsky, nicící zhoubné nádory, najde v nich paprsky smrti; jich pomocí se stane samovládcem a neblahým spasitelem sveta. Z toho námetu mi utkvela predstava lékare, který má svým zpusobem v rukou osud lidstva. Ale za našich casu je tolik lidí, kterí mají nebo chtejí mít v rukou osudy národu nebo clove censtva, že by me nikdy nezlákalo rozmnožit je ješte o jeden exemplár, kdyby tu nebyl druhý a nutkavejší podnet: tím je naše doba sama".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Após um primeiro quadro muito rápido, em que três doentes, os três lázaros, conversam sobre a doença, tentando decifrar em que ela consiste – uma peste? um castigo divino? –, no segundo quadro do primeiro ato, o conselheiro Sigelius, através de dois diálogos consecutivos (um com um jornalista e outro com o doutor Galen), nos fornece os detalhes sobre a doença:

> Jornalista: Quer dizer: – é uma doença mais séria do que a lepra?
>
> Sigelius: Sem dúvida. Muito mais séria e mais interessante. Apenas os primeiros sintomas nos fazem lembrar a lepra: uma insignificante mancha branca em alguma parte da superfície do corpo, fria como mármore, sem sensibilidade e alheia ao tacto, chamada por isso "mácula marmórea"; este é o motivo porque esta enfermidade também se chama doença branca. Mas o seu curso é muito original e absolutamente diferente da "leprosis maculosa" comum. Nós a denominamos simplesmente a doença de Tcheng ou "morbis Tchengui". O Dr. Tcheng, discípulo de Charcot, naturalmente especialista em doenças internas, descreveu-a pela primeira vez em alguns casos observados no Hospital de Peipin. Magnífica publicação, amigo; citei-a já no ano de 23, quando ninguem sonhava que a doença de Tcheng chegaria a ser uma pandemia.
>
> Jornalista: Chegaria a ser o que?
>
> Sigelius: Pandemia. Doença que ameaçará o mundo inteiro. Na China, amigo, surge quasi anualmente uma nova doença interessante – isso devido à pobreza – mas nenhuma alcançou o vulto da doença de Tcheng. Essa é a doença de hoje. Até o presente, mais de cinco milhões de almas pereceram com ela, mais de doze estão atualmente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> afetadas por ela e mais do que o triplo desta cifra anda pelo mundo ignorando que já tem no corpo uma pequena mancha marmórea e insensível, menor do que um feijãozinho... – E ainda não decorreram três anos desde o aparecimento desta doença entre nós. (ČAPEK, 1942, p. 15)[6]

Como podemos ver, alguns elementos a serem discutidos na peça já se mostram nesta citação – um pouco longa, mas necessária. Depois de passar essas informações ao jornalista, e ainda outras para que ele divulgue que a renomada clínica do Dr. Liliental está trabalhando ativamente para conter a doença – embora não tenha encontrado nem cura nem prevenção –, o conselheiro Sigelius conversa com o Dr. Galen, que diz ter descoberto uma possível cura. Sigelius atende-o, porém se mantém desconfiado e contestando todos os argumentos de Galen, até que finalmente é convencido a deixar que ele aplique seu método na ala dos pobres da clínica. Dr. Galen impõe apenas uma condição: terá de trabalhar sozinho, sem nunca divulgar a ninguém seus procedimentos.

Uma das discussões que se pode notar ainda no primeiro ato, mas que parece não ser estendida, é a ideia do *local* versus o *estrangeiro*, implicada de forma explícita em poucas passagens. A primeira aparece na cena citada acima: a doença vem da China, como acontece com regularidade – ou seja, a doença vem de fora. Segundo Susan Sontag, em *A Aids e suas metáforas*: "A ideia de que as doenças que afligem a Europa vêm de fora faz parte da secular imagem da Europa como entidade cultural privilegiada. Pressupõe-se a Europa, de direito, isenta de doenças" (SONTAG, 2007, posição 1628).

6 Respeitada a ortografia do texto consultado em todas as citações desta tradução.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Essa ideia de superioridade diante de outros povos é tão profundamente inculcada na população – pelas autoridades e pelos meios de comunicação –, que Čapek dispõe adiante, no terceiro quadro do primeiro ato, uma cena em família, com uma das falas do pai sendo mais direta em suas opiniões preconceituosas e desinformadas sobre a China:

> Pai: [...] — Interessante, diz aqui o Sigelius que esta doença veio da China. Está vendo, eu sempre digo: o melhor seria fazer da China um protetorado, impor a ordem e assim haveria socêgo no mundo. É o resultado de se tolerar ainda êsses países atrasados. Só há fôme e miséria, nenhuma higiene e depois vem a lepra. (ČAPEK, 1942, p. 28)

As conversas entre os integrantes dessa família, ao longo da peça, costumam mostrar o reflexo das decisões tomadas pelas autoridades políticas e científicas, bem como dos discursos oficiais difundidos pela imprensa, na vida cotidiana de uma família que, nos dias atuais, poderia equivaler à "classe média". O pai trabalha há trinta anos nas Usinas Krug – que produz materiais bélicos – e, por conta da pandemia que levou à morte cinco de seus colegas do mesmo setor, torna-se "diretor de contabilidade", agradecendo à doença branca pelo seu sucesso; a mãe é uma dona de casa conciliadora, que se preocupa com os doentes e questiona a guerra, mas acaba por acatar as ideias do marido e ser vitimada pela doença de Tcheng; o filho e a filha, desocupados, passam a ver perspectivas de futuro para os jovens com a morte das pessoas acima dos cinquenta anos. Pai e filho, patriotas, entusiasmam-se com a proximidade da guerra a ponto de não lhes importar que quaisquer males advenham também à própria família e à nação.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Outra passagem pertinente ao tema da superioridade nacional está na conversa entre os dois médicos, quando o Dr. Sigelius argumenta não poder admitir um estrangeiro na clínica. Com a contra argumentação do Dr. Galen, um grego, de que o próprio fundador da clínica era um estrangeiro, o conselheiro defende Liliental (um nome alemão, embora não seja mencionada a origem do próprio homem), seu sogro, dizendo que os tempos são outros. Sutilmente, o que Čapek está dizendo aqui é que não se vive mais na antiguidade clássica em que gregos gozavam de direitos e reputação diante de outros povos, por conta de sua afamada democracia; no tempo europeu pós-Primeira Guerra, os alemães se impõem. Mais adiante, Sigelius ainda vai acusar Galen de, por ser de origem estrangeira, não poder "ter uma noção exata sobre o futuro" da sua raça (ČAPEK, 1942, p. 48).

Dr. Galen vem da cidade de Pérgamo, antigamente território grego, hoje parte da Turquia. Čapek faz aqui uma referência ao estudioso da medicina Claudius Galenus (ou Galeno de Pérgamo), que atuava em Roma no final do século II e início do III. Durante o período de guerras dos romanos em terras estrangeiras, Galeno, que havia deixado Roma sob ameaça de morrer nas mãos de outros médicos dos quais divergia (por acreditar na observação continuada dos pacientes ao invés de pensar dentro do padrão de cuidado da época, baseado em misticismo e adivinhação), foi chamado de volta para ajudar a combater uma praga que se alastrou no Império. Não é a primeira vez que Čapek recorre à Antiguidade para nomear suas personagens. Em *A fábrica de robôs*, de 1920 (TCHÁPEK, 2010), além da própria Helena, que conquista todos os homens da fábrica quando chega, e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

sua extensão – a robô Helena, que se humaniza através dos sentimentos –, há ainda os robôs Primus, Radius, Marius e Sulla, esta última erroneamente batizada, segundo a Helena humana, pois trata-se do nome de um general romano e não deveria ser utilizado para nomear uma robô feminina.

Após essa pequena digressão, voltemos ao texto de *A doença branca*. Se continuarmos acompanhando o pensamento de Sontag, apesar de termos dito antes que o debate sobre o estrangeiro aparentemente não se estende, podemos inferir que, de alguma maneira, ele continua, porém, submerso pelos debates moral e ético da detenção do poder sobre a vida e a morte de milhares de pessoas. Para a filósofa, "O fato de a doença ser associada aos pobres – os quais são, para os privilegiados, estranhos vivendo no meio deles – reforça a associação com o estrangeiro: com um lugar exótico, muitas vezes primitivo" (SONTAG, 2007, posição 1650). No drama de Čapek, quando Sigelius concorda com a proposta de Galen, para desenvolver em sua clínica, em segredo, um tratamento que cure a doença de Tcheng, o conselheiro designa como "laboratório" a ala destinada ao atendimento dos pobres:

> Primeiro Assistente (entrando): O Sr. conselheiro chamou-me?
>
> Sigelius: Sim, venha cá. Em que secção temos "Morbus Tchengui"?
>
> Pr. Ass.: Em quasi todas, senhor conselheiro, segunda, quarta, quinta.
>
> Sigelius: E os que não pagam?
>
> Pr. Ass.: Estes estão na décima terceira.
>
> Sigelius: Com quem está isso?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> Pr. Ass.: Com o segundo assistente.
>
> Sigelius: Bem, neste caso, diga ao segundo assistente que de hoje em diante o tratamento, as receitas e aplicações na trese serão feitas pelo Dr. Galen. Serão casos dele. (ČAPEK, 1942, p. 26)

Um outro ponto em que o tema do estrangeiro está presente nas entrelinhas é na situação de guerra vivida pelo país não nomeado em que o drama se desenrola. Nessa situação, contudo, o estrangeiro é apenas um alvo abstrato, não sendo relevante a nacionalidade do inimigo; o que importa é evitar as negociações de paz a qualquer custo e fazer a guerra apenas porque, diz o Marechal: "Jamais encontraremos melhor oportunidade" (ČAPEK, 1942, p. 80). Depois de ter iniciado a guerra com um ataque surpresa, o Marechal discursa da varanda de sua sala de trabalho, no terceiro ato, justificando suas decisões e recebendo apoio do povo que se aglomera na rua. Os termos com que se refere ao país atacado denotam o descaso com o *outro*, tanto quanto a estratégia discursiva de despersonalizar e desmoralizar o *inimigo,* conforme podemos ver na passagem abaixo:

> Marechal (Discursando): [...] Sim, começamos a guerra e a começamos sem a declaração; fiz assim para poupar a vida de milhares de nossos jovens soldados, que agora ganham a nossa primeira batalha, antes que *o inimigo* possa reagir da sua estupefação. Agora, quero do meu povo a aprovação deste meu passo. – (Gritaria frenética: Sim, sim, viva o Marechal!). – Comecei essa guerra sem qualquer negociação humilhante com *esse pequeno povo*, que pensa poder provocar e ofender sem castigo a nossa grandiosa nação, – (gritos de descontentamento). – e por meio de *bandidos*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> *pagos* para agredir a nossa ordem e segurança. (Gritaria: Matar. Pendurar. Traidores.) Silêncio. Com gritos não afastaremos o mal. Só existe um caminho: destroçar com rapidez êsse *minúsculo Estado*, que continuamente ameaçou a nossa paz; aniquilar essa *nação inferior*, que não tem direito a viver, seja ela protegida por quem for. E agora, que as outras potências ponham as cartas na mesa. Não temos medo de ninguem. (ČAPEK, 1942, p. 81-82, grifos nossos)

Nem nesse discurso nem em qualquer outro momento, sabemos que nação é essa que se impõe pela força, e menos ainda sabemos a respeito do Estado que é seu "inimigo". Embora Čapek propositadamente tenha deixado de nomear também o país onde se passa o drama, ele vincula essa nação soberana ao status europeu de país desenvolvido – quer no orgulho do conselheiro Sigelius diante de suas pesquisas infrutíferas sobre a doença de Tcheng, quer na defesa que o pai faz da nação quando a mãe se opõe à guerra, ou ainda nas falas do Marechal e seus subalternos. Já o país inimigo, seja ele qual for, é um *minúsculo Estado,* uma *nação inferior* que precisa ser *protegida* por outras potências.

TEMÁTICA CONTEMPORÂNEA E ATEMPORAL

Em um breve comentário sobre o drama *A doença branca*, Susan Sontag diz que "a peça alegórica de Čapek é uma anomalia: a utilização da metáfora da peste para exprimir a ameaça do que é definido como barbárie por um liberal europeu tradicional" (2007, posição 1721). Entretanto, acrescenta:

> Mas Čapek não está interessado em identificar o mal político com a incursão do estrangeiro. O didatismo da peça baseia-se não na doença em si, mas no modo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> como os cientistas, jornalistas e políticos controlam as informações. [...] Por mais primária que seja a ironia de Čapek, sua visão de uma catástrofe (médica, ecológica) como evento público administrado pelas autoridades numa sociedade de massas moderna está longe de ser inverossímil. (SONTAG, 2007, posições 1721-1727-1734)

Lendo o drama de Čapek e as anotações de Sontag, a partir da situação de pandemia que está sendo vivida em 2020, percebemos que a filósofa não podia estar mais certa sobre a verossimilhança na obra do autor, ainda que ambos não tenham presenciado a era da pós-verdade e das *fake news*.

Na peça, o conselheiro Sigelius, que chefia a clínica Liliental, referência de pesquisas em saúde, está pouco interessado em curar seus pacientes. Seu declarado amor pela pesquisa científica busca a fama e o prestígio vinculados às descobertas de importância internacional. Nas entrevistas com jornalistas, ele se ocupa de privilegiar a divulgação de informações que considera importantes para o conhecimento do público, ainda que grande parte delas não seja relevante para encontrar a cura ou mesmo uma forma de prevenção. Ele também decide quais informações são desnecessárias ou poderiam causar pânico e, por isso, não devem ser divulgadas. Às voltas com seus artigos e publicações médicas, entrega os cuidados com os pacientes aos seus assistentes e ao Dr. Galen, enquanto articula a publicidade e a política de atender não os mais necessitados, mas justamente os mais abastados e bem relacionados: “No fim de contas, estamos aquí para suavizar os sofrimentos – ao menos dos clientes que pagam” (ČAPEK, 1942, p. 20).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

Já o Dr. Galen, com sua descoberta de um tratamento que pode levar à cura na maioria (em torno de sessenta por cento) dos casos, busca a paz mundial. Tendo garantido o sucesso de seu método no trato de pacientes em uma clínica de renome, tudo o que ele almeja é alcançar a razão dos poderosos e fazê-los desistir da guerra. Para isso, ele tenta convencer os jornalistas a tornarem pública sua mensagem; todavia, Sigelius o expulsa da clínica. Sua luta pelo fim da guerra esbarra, ainda, na falta de recursos financeiros para bancar uma campanha maciça de publicidade pacifista. Dessa forma, tudo que ele pode fazer é recusar-se a tratar qualquer pessoa que tenha condições de pagar por um tratamento, a menos que o doente concorde em ajudá-lo a evitar a guerra.

O conde Krug, dono das usinas que fabricam tanques de guerra tanto para seu país quanto para outras potências, chega a repensar seu posicionamento quando descobre estar infectado; mas, ao perceber que não conseguirá nem convencer o Marechal a cessar os preparativos para a guerra, nem convencer o Dr. Galen a cuidar do seu caso, suicida-se. Já o pai de família, que ascendeu à direção de contabilidade das usinas, recusa-se a abrir mão de sua posição para tentar salvar a esposa contaminada. O Marechal ainda vai mais longe: ao descobrir-se doente, insiste na guerra a qualquer custo. E quando seu assistente, sobrinho do conde Krug, telefona para o Dr. Galen pedindo atendimento ao Marechal, este ainda se recusa de maneira obstinada:

> Marechal: (pula): Não, não e não. Não quero a paz. Tenho que guerrear. Não posso revogar as ordens. Não posso admitir que me rebaixe assim. Você ficou louco, Paulo. Precisamos ganhar esta guerra. A razão está conosco, estamos com o direito!
>
> Krug: Não estamos com o direito, Marechal...

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

> Marechal: ... Eu sei que não estamos, rapaz, mas quero que a minha nação vença. A minha pessoa não tem importância. Em nome da nação, desligai. Desligai, Paulo, eu posso... morrer pelo bem da nação. (ČAPEK, 1942, p. 90)

Os delírios de grandeza do chefe militar, no entanto, são vencidos pela argumentação de Paulo. Isso, porém, não evita a continuidade da guerra, nem o final trágico, pois a multidão enfurecida que brada do lado de fora da janela do Marechal impede a chegada do Dr. Galen, o pacifista, ao seu destino. O médico é morto pela turba ensandecida, e o militar não receberá os cuidados de que precisa; assim, nenhum deles poderá mais impedir o avanço da guerra.

Nesta peça, Čapek já não apela mais ao pragmatismo como solução, conforme destacou Klíma (citado anteriormente). E Jana Jíchová demonstra em sua tese que, a partir da década de 1930, é possível notar uma mudança maior de opinião refletida na ficção de Čapek – incluído aí o drama *A doença Branca* –, que o leva a não mais colocar o dever acima da consciência ou dos sentimentos humanitários. A pesquisadora aponta que:

> [...] quando em conexão com a situação política e social constantemente agudizada, ele parece abandonar sua visão de compromisso e, com uma ênfase crescente no apelo moral, orienta seus textos em uma direção antifascista. Foi o advento do fascismo que obrigou Čapek a reconsiderar seus pontos de vista, a abandonar a busca pela harmonia e a se definir e se engajar ativamente devido à necessidade de defender a democracia, a liberdade e a república. (JÍCHOVÁ, 2016, p. 36)[7]

7 Conforme o original, em tcheco: "Celkově se dá říct, že ve třicátých letech dvacátého století dochází u Čapka k většímu názorovému posunu, když v souvislosti s neustále se vyostřující politickou a společenskou situací zdánlivě opouští svou vizi kompromisu a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

É possível visualizar tal mudança de perspectiva na personagem Dr. Galen, que, como médico, estaria obrigado a colocar seu dever acima de qualquer ideal, por mais humanitário que fosse, atendendo os pacientes sem distinção de classe social e sem impor condições. Ele é confrontado em suas decisões desde o início, em ataques de involuntária ironia do conselheiro Sigelius, que o acusa de não querer dividir o resultado positivo das suas pesquisas nem o método de tratamento com o restante da comunidade médica a fim de obter apenas para si as glórias que sua descoberta poderia trazer.

Embora à primeira vista possa parecer que o conselheiro é mais consciente do que Galen a respeito do seu dever de médico, o diálogo que encerra a parceria entre eles deixa bastante claro o contrário:

> Sigelius: Ou o senhor é maluco ou é um miserável traidor da pátria, Galen. Exijo que se porte como médico. Sua obrigação é ajudar os doentes; o resto não pode interessar-lhe, ouviu?
>
> Galen: Mas como médico desejo que os homens não se matem em guerras...
>
> Sigelius: Mas no meu Instituto, proíbo-lhe falar sobre esses desejos. Nós aqui não somos servidores da humanidade e sim da ciência – e servidores da nação, senhor colega. É favor não se esquecer que esta é uma instituição do governo. (ČAPEK, 1942, p. 48)

Eis aí o retorno de Čapek a um de seus temas favoritos: os interesses da ciência. E, como saúde e ciência são dois temas de

se stále větším důrazem na morální apel své texty směřuje protifašistickým směrem. Právě nástup fašismu totiž donutil Čapka nejvíc přehodnotit jeho názorové koncepce, opustit snahu o harmonii, a z důvodu potřeby obrany demokracie, svobody a republiky se vymezit a aktivně angažovat".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

atualização constante, podemos usar a peça do escritor tcheco, de quase um século atrás, para pensar também o nosso momento atual. Servir à ciência requer deixar a humanidade em segundo plano? A ciência está desvinculada de temas sociais e políticos? Ou da vida? Os interesses da nação não passam pelo desenvolvimento de uma ciência que possa ser aplicada à solução de problemas do cotidiano do seu povo, como a saúde?

No terceiro quadro do segundo ato, o conselheiro Sigelius conta ao conde Krug sua nova ideia para o tratamento dos doentes da *lepra de Peipin*: campos de concentração, pois é preciso "diminuir a possibilidade de contágio ao mínimo. Qualquer sentimentalismo seria crime. Quem procurar fugir será fuzilado" (ČAPEK, 1942, p. 62). Ao final deste diálogo, o conde Krug recebe o diagnóstico positivo para a doença. E, mesmo sabendo que ele próprio pode ir parar em um desses campos de concentração, despede-se do conselheiro dizendo que precisa aumentar a produção de arame farpado em suas fábricas, já que o isolamento será decretado em breve. Essa conversa entre as duas personagens impõe mais alguns questionamentos, bastante atuais em tempos de covid-19: como se decide qual vida tem mais valor – a do doente ou a do são? Quais os limites da interferência do poder público na vida dos cidadãos? O investimento em material bélico (lembrando que as Usinas Krug produzem também tanques de guerra e munição) e de contenção (arame) é mais importante para uma nação do que investir na busca pela cura de uma doença que se alastra rapidamente?

No sexto quadro do segundo ato, o autor foi ainda mais didático e direto ao abordar os meios pelos quais um discurso oficial se torna o desejo do povo e, em uma típica tautologia,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

alimenta a retórica da política como uma missão elevada, a missão de guiar o povo em busca dos seus objetivos. A conversa entre Dr. Galen e o Marechal, quando este ainda tentava convencer o médico a tratar do conde Krug, funciona basicamente como um diálogo platônico, sobretudo quando o militar tenta explicar os motivos pelos quais não pode desistir da guerra e o médico grego tenta, sem sucesso, direcionar seu interlocutor a uma mudança de perspectiva:

> Marechal: [...] Sou obrigado a defender os interesses da nação. Se o meu povo deve entrar na guerra, meu dever é educá-lo para a guerra...
>
> Galen: Porém, se não fôsse o senhor, provavelmente o seu povo não pensaria em guerras, não é?
>
> Marechal: Não pensaria e nem poderia pensar, pois não estaria preparado para isso. Êle assim não conheceria a própria força e desconheceria as possibilidades. Hoje, graças a Deus, já as conhece... e eu apenas cumpro a sua vontade...
>
> Galen: ... que o senhor mesmo criou.
>
> Marechal: Sim. Eu fiz nascer nêle a vontade de viver. Você pensa que a paz é melhor do que a guerra. Porém, tenho certeza de que uma guerra vitoriosa é melhor do que a paz. E eu não posso privar o meu povo dessa vitória. (ČAPEK, 1942, p. 75-76)

Já no início do terceiro ato, em cujo cerne estão a figura do Marechal e suas decisões sobre a guerra, Čapek traz o debate da publicização de informações para o âmbito da manipulação das massas através de canais do governo, como o Ministério da Propaganda. Nesse ponto, advertido de que o povo, por medo da doença, já não fala com o mesmo entusiasmo sobre a guerra,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

e até mesmo prefere a "a saúde aos louros da glória" (ČAPEK, 1942, p. 80), o Marechal urde o ataque que desencadeará os primeiros embates.

No quadro seguinte, porém, quando o militar descobre que está contaminado, percebe também que não tem mais poder sobre o desenrolar dos fatos: a guerra, depois de iniciada, foge de seu controle. Assim, o bravo Marechal – que, nas palavras de Sigelius, é "o maior médico de todos os tempos, que com sua salvadora terapêutica, enérgica e às vezes cirúrgica, destruiu a raiz da morféia nacional" (ČAPEK, 1942, p. 41) – agora está impotente diante da situação criada por ele mesmo.

Sobre a utilização da doença enquanto metáfora, a análise de Sontag sobre a peça está bastante afinada com os demais estudiosos de vida e obra do dramaturgo. Segundo seu comentário, a utilização que o autor faz da metáfora da doença como um castigo – que não poupa nem mesmo o destemido Marechal –, embora seja convencional, demonstra a profunda percepção de Čapek sobre as relações públicas (SONTAG, 2007, posição 1734). De fato, podemos dizer que, neste drama, Karel Čapek parece ter mobilizado não apenas seu conhecimento adquirido em anos de jornalismo opinativo e informativo, como também o que aprendeu na convivência com representantes das diversas esferas sociais, como médicos e políticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme nos diz Susan Sontag, em *Doença como metáfora*: "As enfermidades sempre foram usadas como metáforas com o intuito de reforçar as acusações de que uma sociedade era corrupta ou injusta"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

(2007, posição 866). E anos depois, retomando o tema em *AIDS e suas metáforas*, informa ainda que na década de 1930, a metáfora da peste era comumente utilizada nas artes para representar "catástrofe social e psíquica" (2007, posição 1711). Talvez por seu empenho em fazer um apanhado histórico e crítico sobre tema, a autora refira-se ao uso que Čapek faz da enfermidade coletiva como *convencional* e classifique sua ironia como *primária.* Entretanto, para os estudiosos mais aprofundados na obra do autor tcheco, essa questão não parece ser assim tão convencional, e sim mais uma demonstração de sua capacidade de incorporar as grandes questões sociais, filosóficas e morais de seu tempo ao seu trabalho ficcional.

Ivan Klíma (2002, p. 139) aponta como ponto forte da obra de Čapek a arte da fabulação, descrevendo-a como um talento que combina imaginação, coragem na criação de parábolas originais e capacidade de, através delas, pensar os problemas sociais e tecnológicos dos tempos modernos. Embora esse comentário pareça se aplicar mais às obras anteriores, é possível argumentar que, com o passar dos anos, Čapek não perdeu sua capacidade fabuladora. A mesma urgência que o fez retomar a escrita dramática, abandonada dez anos antes, pode ser pensada como uma das causas de, em *A doença branca*, o escritor ter apelado a uma matéria mais simples e direta, ao invés de criar possibilidades fantásticas, como fizera em *A fábrica de robôs,* de 1920, ou no romance *Guerra das Salamandras*, de 1935. Para chegar a essa conclusão, levamos em conta o posicionamento antifascista do autor e a celeridade com que uma nova guerra se aproximava.

Ainda de acordo com Klíma, Karel Čapek foi um dos primeiros escritores no mundo a se posicionar publicamente, e de maneira

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

muito acurada, contra a chegada de Hitler ao poder, quando ainda a maioria dos intelectuais e políticos democratas considerava a ascensão do nazismo como "meramente um episódio indigno de ser trabalhado" (2002, p. 187, tradução nossa)[8]. Em uma série de ensaios publicados em 1934, Čapek questiona não tanto os motivos políticos e econômicos que levaram aos acontecimentos na Alemanha, mas sim o papel das classes educadas daquele país: "[...] todo um Reich chegou, espiritualmente, acreditando no animismo, racismo e absurdos semelhantes; uma nação inteira, por favor, com professores universitários, padres, escritores, médicos e advogados" (ČAPEK apud KLIMA, 2002, p. 187, tradução nossa)[9]. Como pensador contemporâneo, o escritor não apenas avaliava o que estava acontecendo naquele exato momento na Alemanha, mas previa as consequências futuras que tais eventos trariam para todo o continente europeu. Na tentativa de chamar a atenção das classes intelectualizadas, tanto da Tchecoslováquia quanto no resto do mundo, a escrita de uma peça de teatro, com um motivo recorrente – a peste como metáfora para uma sociedade moralmente corrompida –, a despeito de parecer convencional para o estudo diacrônico dos usos da doença na literatura e nas artes, mostra-se de pontual e acertado impacto em seu tempo.

Para Petr Jemelka, a paisagem que se apresentava diante dos olhos de Čapek no período entreguerras, junto de sua consciência da gradual intensificação da crise de valores vigentes,

8 Do original, em inglês: "[...] merely an episode unworthy of getting worked up over".

9 Do original, em inglês: "[...] one whole Reich has come around, spiritually, to believing in animism, racism, and similar nonsense; an entire nation, if you please, with university professors, priests, writers, physicians, and lawyers".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

foi o que possibilitou a criação de obras literárias com humanismo atemporal, cujo valor artístico apoia-se sobre "uma notável base filosófica e apelo moral" (2019, p. 168, tradução nossa)[10]. De fato, uma leitura de *A doença branca* hoje nos mostra que o drama, embora escrito em um contexto específico de espaço, tempo e acontecimentos singulares, mostra-se ainda bastante atual, não apenas pela temática, mas pelos questionamentos que possibilita.

A situação em si, de uma doença que se alastra pelo mundo há mais de três anos, sem que seja descoberta uma cura ou ao menos um tratamento para prolongar a vida dos infectados, e mesmo os diálogos entre as personagens, que em outros tempos poderiam soar um tanto absurdos, diante da atual situação de pandemia de covid-19, e dos desmandos políticos bem como da desinformação em torno do coronavírus, não pareceram ao leitor de 2020 nada insólitos e menos ainda fantásticos. Pelo contrário, se para o público tcheco – e mundial – de 1937 houve algum espanto ou estranhamento com a situação levada ao teatro, nos dias atuais nada nos parece mais verossímil.

REFERÊNCIAS

ČAPEK, Karel. *A doença branca*. Tradução de Leo Marten. Rio de Janeiro: Zelio Valverde Livreiro-editor, 1942.

ČAPEK, Karel. *Histórias Apócrifas*. 3. ed. Tradução de Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Editora 34, 2013.

ČAPEK, Karel. *Bílá Nemoc*. E-kniha. Praha: Městská knihovna v Praze, 2018.

JEMELKA, Petr. Bioethical motifs in the literary work of Karel Čapek. *Ethics & Bioethics (in Central Europe)*, 9 (3-4), p. 168-180, 2019.

10 Do original, em inglês: "[...] supported by a remarkable philosophical base and moral appeal.".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55806

JÍCHOVÁ, Jana. *Etické aspekty vdíle Karla Čapka, zejména v dramatech* Bílá nemoc *a* Matka. [Aspectos éticos da obra de Karel Čapek, especialmente nos dramas *A doença branca* e *A mãe*.] Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze/Katolická Teologická Fakulta/Katedra teologické etiky a spirituální teologie. Praha, 2016.

JOVANOVIC, Aleksandar. Introdução. *In:* TCHÁPEK, Karel. *A fábrica de robôs*. Tradução de Vera Machac. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

KLÍMA, Ivan. *Karel Čapek* – Life and Work. Translated from the Czech by Norma Comrada. North Have: Catbird Press, 2002.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/AIDS e suas metáforas*. *E-book*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TCHÁPEK, Karel. *A fábrica de robôs*. Tradução de Vera Machac. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

05

NAS BORDAS DO TEMPO: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO DUPLO VAMPIRO/JUDEU ERRANTE EM UM CONTO DE AGUALUSA

Maira Angélica Pandolfi
Tiago S. Cruz

Recebido em 04 out 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Maira Angélica Pandolfi é doutora, professora na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" SP, *campus* Assis, líder do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Moderna, pesquisadora do grupo de pesquisa Vertentes do fantástico na literatura e membro do GT ANPOLL Vertentes do Insólito ficcional.
http://lattes.cnpq.br/5248539478534906
https://orcid.org/0000-0001-8547-4122
m.pandolfi@unesp.br

Tiago S. Cruz é mestrando pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" SP, *campus* Assis.
http://lattes.cnpq.br/9716706257347864
https://orcid.org/0000-0001-7085-195X
tsdcruz@gmail.com

Resumo: No conto "O último dia do ano", do escritor angolano José Eduardo Agualusa, dois velhos conhecidos que vagam, há séculos, por cenários catastróficos, tem um encontro marcado em um restaurante de Manhattan. São heróis desterritorializados, figuras mitológicas que carregam uma maldição histórica: a de vagar por toda eternidade. Assim, vampiro e judeu errante

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

perambulam por espaços reais, carregados pela corrente fluida do tempo. Eles penetram na memória dos acontecimentos passados e, ao mesmo tempo, anseiam pela ruptura do interminável ciclo da vida, como se esperassem por um milagre. Há também um terceiro elemento, denominado "ELE" para compor a tríade da (arqui)estrutura vampírica, conectando passado e futuro nessa borda do tempo, nesse místico cronotopo que é o último dia do ano em Manhattan. A análise se pauta em uma leitura a partir da perspectiva simbólica, contando com os estudos de Bruno Berlendis de Carvalho (2010) e Pierre Brunel (2005) para a reflexão sobre a visitação aos mitos literários do vampiro e do judeu errante, além do aporte teórico de Stuart Hall (2003) sobre as diásporas e de reflexões sobre a cultura e o entre-lugar, tratados por Homi Bhabha (1998). Consideramos, ainda, as contribuições de Maurice Halbwachs (1990) sobre o tema da memória coletiva e das relações entre memória e história. A partir disso, concluímos que as figuras míticas utilizadas por Agualusa problematizam questões recorrentes em seu projeto político-literário. É o caso das diásporas, que desencadeiam relações complexas de identidades fronteiriças e de memória na Pós-Modernidade.
Palavras-chave: José Eduardo Agualusa. Literatura Fantástica. Mito do Vampiro. Mito do Judeu Errante. Diáspora.

Abstract: In "O último dia do ano" ("the last day of the year") tale by the Angolan writer José Eduardo Agualusa, two old acquaintances who have wandered catastrophic scenarios for centuries, have a scheduled encounter in a restaurant in Manhattan. They are deterritorialized heroes, mythological figures who carry a historic curse: wandering through all eternity. Thus, being a vampire and wandering Jew wander through real spaces, carried by the flowing current of

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

time. They penetrate the memory of past events and, at the same time, yearn for the rupture of the endless cycle of life, as if they were waiting for a miracle. There are also a third element, named “HE” to compose the triad of vampiric architecture, connecting past and future in that edge of time, in this mystical chronotope that is the last day of the year in Manhattan. Thus, the analysis is guided by a reading from the symbolic perspective counting on studies by Bruno Berlendis de Carvalho (2010) and Pierre Brunel (2005) for reflection on visitation of the literacies myths of the vampire and the wandering Jew, In addition to the theoretical Stuart Hall (2003) about the diasporas and reflections on culture and between places, handled by Homi Bhabha (1998). We also consider the contributions of Maurice Halbwachs (1990) on the theme of collective memory and its relations with histories. From this, we conclude that the mythical figures used by Agualusa problematize recurring issues in his political-literary project. This is the case of diasporas, which trigger complex relationships of border identities and memory in Post-Modernity.
Keywords: José Eduardo Agualusa. Fantastic Literature. Myths of the vampire. Myths of the Wandering Jew. Diasporas.

De acordo com Stuart Hall (2003, p. 27), na situação de diáspora as identidades se tornam múltiplas. É comum, segundo o mesmo autor, que elos naturais e espontâneos sejam interrompidos por experiências diaspóricas. Os dois personagens que figuram no centro do conto “O último dia do ano”, de José Eduardo Agualusa (2013), são diaspóricos por natureza ou pela força da natureza, no caso do vampiro, e pelo destino social, no caso do judeu errante. Ambos são sujeitos de uma diáspora imposta e perambulam por cenários catastróficos de guerras, tragédias naturais e epidemias,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

sejam eles reais ou fictícios. A situação de trânsito forçada, vivida por esses personagens, dialoga com situações reais, vivenciadas por pessoas de diferentes nações, forçadas à diáspora. É importante ressaltar a feição que a cultura assume em situações diaspóricas, já que, como parte de um processo globalizante, ela adquire um caráter desterritorializante em seus efeitos. "Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o 'lugar'" (HALL, 2003, p. 36). O conto em análise, com sua dimensão fantástica, denuncia também essa situação real, cujas feridas estão sempre expostas. O tema da guerra se faz presente nessa narrativa por meio de remissões indiretas, sobretudo, pela escolha dos espaços por onde transitam os personagens. É o caso de Cabul, capital do Afeganistão, região em guerra desde 1996, com intervenções norte-americanas que (segundo especulações políticas) levaram ao ataque das torres gêmeas em 2001. O vampiro histórico Vlad, personagem no conto de Agualusa, está em Manhattan, no epicentro dos ataques de 11 de setembro, e diz ao judeu errante que acabou de chegar de Cabul. Ao mencionar essa cidade, o judeu comenta que Vlad gosta de estar entre os mortos, onde palpita o sangue. O vampiro chega ao restaurante às 11 horas da noite. Em poucas linhas, o narrador condensa uma rede de informações que aludem claramente ao ataque de 11 de setembro às torres gêmeas (Cabul, Manhattan/ Nova York, 11 horas). A memória da guerra entre os Estados Unidos e o Afeganistão está posta, de forma implícita, por essas palavras, associadas em forma de rede, e cujo campo semântico exerce tensão no conto e, consequentemente, na cabeça do leitor (que não é um leitor qualquer), ou seja, desse interlocutor que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

é atravessado pela memória impactante das torres gêmeas em chamas, tantas vezes rememoradas pela tela da televisão. Maurice Halbwachs diz que "[...] um acontecimento grave sempre causa uma mudança nas relações do grupo com o lugar, seja porque modifique o grupo em sua extensão, por exemplo, uma morte, seja porque modifique o lugar [...]" (1990, p. 133-134). Assim, podemos citar, a título de exemplo, que World Trad Center, localizado em Manhattan (o coração financeiro de Nova York) simbolizava, antes do 11 de setembro, o poder econômico dos Estados Unidos. É por isso que após um acontecimento de grande impacto, nem o grupo, nem a memória coletiva e nem mesmo o ambiente material serão mais os mesmos. Esse ponto de encontro entre as memórias coletivas e as imagens espaciais é problematizado por Halbwachs e serve de fundamento para as referências espaço-temporais no conto, pois, quando o narrador evoca palavras ou nomes de lugares que ativam no leitor a tragédia ocorrida em 2001, mesmo sem citá-la em momento algum, o leitor é levado a associar a figura do vampiro com essas ocorrências do passado, presentes na memória histórica, individual e coletiva, que impregnam os espaços de Cabul a Manhattan. Não é apenas a lembrança da guerra, mas a imagem da ruína de um símbolo de poder de um Império, as torres gêmeas, que a televisão congelou no passado e que reverbera no presente, na memória dos leitores de hoje. A categoria espaço, portanto, está intimamente ligada a uma dada categoria de lembrança que se associa à imagem do vampiro histórico, o sanguinário Vlad Tepes, nome do personagem do conto. Até mesmo a imagem gemelar dessa memória catastrófica, indiretamente aludida, está representada na narrativa agualusiana por meio do "vampiro/judeu errante",

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

formando um duplo. A suspensão temporal é um dos motivos que, segundo Carvalho (2010, p. 507), configura um aspecto comum ao vampiro e ao judeu errante. Tanto um como outro sintetizam as respostas individuais e coletivas do enfrentamento dramático do homem em relação ao tempo mortal de cada um com a sede de eternidade. A memória individual e a memória coletiva são determinantes no conto, uma vez que os personagens, condenados a viver eternamente, são portadores da memória do mundo. Esse fato, ao mesmo tempo em que desencadeia angustias no Judeu errante torna-se a razão de viver de Drácula. Trata-se de um embate simbólico, pois, para o ser humano as memórias podem trazer dor, incertezas e prejuízos de ordem social, histórica, política econômica e cultural, mas sem memória não é possível o progresso da vida humana no avanço das ideias, nas reformulações da história, na reinvenção cultural e no progresso das diversas áreas da vida humana. Está posto um conflito filosófico nos anseios dos personagens. O fato de serem catalisadores da memória do mundo nos leva a pensar nessa inquietação dos acontecimentos históricos transformados em discurso de esperança de dias melhores ou de descrença naquilo que poderia ser. A sentença de Vlad quando diz ao judeu "Ele não virá mais" atua como uma alegoria ao tempo que se renova, simbolicamente, a cada ciclo anual.

Ao apoiar-se numa concepção de sujeito que não visa à idealização de um futuro utópico, menos ainda sua concretização, o texto literário de Agualusa, híbrido em mais de um sentido, persegue o diálogo com o passado, para tomá-lo em seu potencial criativo. Ao evocar a memória e ouvir as vozes da história, o escritor quer, antes de tudo, apresentar a seu leitor o *novo* em transformação. O mito

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

do duplo, portanto, não se manifesta apenas nas duas personagens do conto, mas se impõe desde o título. Para os romanos, o primeiro dia do ano era dedicado ao deus Jano, um ser de duas faces, uma voltada para o passado e outra voltada para o futuro. Se ambas as personagens, formando um duplo, estão situadas nesse intervalo, nessa borda do tempo ou nesse entre-lugar, há que se considerar também que tanto elas quanto nós, leitores, nos integramos a essa espera e somos frustrados, no final, pela negativa de Vlad: "Ele já não vem, amigo, não te atormentes mais" (AGUALUSA, 2013, p. 91). Estaria formada, assim, a tríade vampiresca desse breve relato de Agualusa? O vampirismo, para ser mais preciso, é quase sempre representado na literatura por essa triangulação: vampiro, vítima e vingador. Com a análise desse breve relato de Agualusa, pretendemos responder às inquietações sobre a composição desse espaço ambíguo de narrativas em trânsito ou, em outras palavras, como o autor se utiliza dessa (arqui)estrutura simbólica da narrativa mítica de vampiro para representar temas que comportam seu projeto político-literário.

As escolhas temáticas e o gosto pelo tema das fronteiras nas obras angolanas conversam, em parte, com a vida do autor. José Eduardo Agualusa tem as fronteiras fluidas desde o seu nascimento. Filho de um português e uma brasileira, nascido no interior de Angola, transita desde muito cedo entre três identidades que atravessam sua obra e orientam os caminhos do escritor pelo mundo, interligando Europa, América e África. As identidades em trânsito, vivenciadas por ele, são marcas recorrentes em sua obra e revelam os intensos deslocamentos de um mundo em constante globalização.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

Desde que escreveu seu primeiro livro *A Conjura,* de 1989 **(**romance que lhe valeu o Prêmio Sonangol Revelação de Literatura de Angola), Agualusa estabeleceu um pacto com a narrativa histórica, quando não totalmente de tema histórico como *A Conjura***,** que narra acontecimentos da história com uma visão livre do autor, na Angola do período de 1880 a 1991, o escritor também entrelaça ficção e personagens históricos, como vemos no conto "O último dia do ano", no seu segundo livro *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis* (1990). Segue essa marca em outros livros como *Estação das chuvas (1996)* uma biografia romanceada da poetisa Lídia do Carmo Ferreira, a rainha Ana de Sousa é a personagem principal em *A rainha Ginga* de 2014. José Eduardo Agualusa é lançado para o mundo com a publicação de *Nação crioula* (1997), vencedor do Grande Prêmio de Literatura RTP. Desde então, já publicou mais de 20 obras sendo traduzido em mais de 25 idiomas. Há mais de uma década tem despertado grande interesse de pesquisadores colecionando vasta fortuna crítica nas universidades brasileiras e portuguesas. Todos os anos, participa de festivais e feiras de livro nos quatro cantos do mundo, em trânsito constante como seus personagens Drácula e Judeu Errante.

Na tessitura da obra literária agualusiana encontra-se uma problematização dos aspectos ligados ao despatriamento, desterritorialização, desenraizamento ou a impressão mesma de que estamos constantemente em trânsito, num entre-lugar. Desse modo, a experiência subjetiva do deslocamento não se restringe mais às grandes diásporas do passado, mas a um fenômeno muito corriqueiro entre nós nos dias de hoje. A própria palavra "diáspora"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

dialoga com a identidade de uma das personagens principais do conto em análise: o judeu errante. O termo diáspora se derivou da história do povo judeu, que resultou no Holocausto. Outra origem para essa palavra encontra-se no Velho Testamento, com a crença no "povo escolhido, violentamente levado à escravidão no Egito; de seu sofrimento nas mãos da Babilônia; da liderança de Moisés, seguida pelo Grande Êxodo – o movimento do povo de Jah – que os livrou do cativeiro, e do retorno à Terra Prometida" (HALL, 2003, p. 28-29). As fronteiras nacionais sempre transgridem os limites políticos, pois a globalização cultural a qual estamos submetidos tem efeitos desterritorializantes. Os Estados Unidos, especialmente Manhattan, espaço do conto onde estão situados os personagens diaspóricos é, por excelência, um espaço multicultural, tanto heterogêneo como homogêneo, um espaço de encontro entre diferentes povos. O tema da memória é recorrente na obra agualusiana e também é enfatizado no conto, pois a busca das personagens por um lugar no mundo, o anseio pelo novo e outras inquietações, remetem sempre ao tema memorialístico. Isso ocorre em *O vendedor de passados* (2004), livro que ganhou o Prêmio Independente de Ficção Estrangeira do jornal *The Independent* e que, no Brasil, foi adaptado ao cinema.

É nessa pausa breve ou interrupção temporária, que geralmente nos insufla de boas expectativas, que o escritor angolano situa seu cronotopo principal: a megalópole Manhattan e o último dia do ano, que pode ser o último dia de um ano qualquer de nosso tempo.

A tradição cultural do vampiro e suas representações literárias reflete a marca da pluralidade. O vampiro, assim como o judeu errante, são personagens centrais da narrativa em questão,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

publicada no livro *Catálogo de luzes* (os meus melhores contos), de 2013. A história narra o encontro entre dois amigos no último dia do ano em um restaurante em Manhattan. O primeiro a chegar é Vlad, que se senta em um canto recluso e menos iluminado do restaurante; alguns minutos depois surge o judeu Ahasverus, "abraçam e beijam-se no rosto" (AGUALUSA, 2013, p. 90), eles conversam sobre o que cada um tinha feito durante o ano, sobre vinho e as memórias de Vlad dos Cárpatos, bem como sua recente chegada de Cabul. Ahasverus comenta com melancolia sobre as guerras naquele país e se mostra ansioso pela chegada do ano novo. O diálogo com vampiros já havia sido amplamente trabalhado em "M. de Malária", publicado em uma coletânea de contos vampirescos organizada por Sena-Lino em 2009. O conto escolhido para essa análise encontra-se em uma sessão de narrativas que abordam temas como a individualidade do ser no tempo, desterritorialização, diálogos interculturais, identidades, deslocamentos e alguns intertextos com a cultura brasileira, marcados pela memória e pela política; características recorrentes na obra de escritores de literatura africana de língua portuguesa:

> Profundamente marcada pela história, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz uma dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado. A brusca ruptura no desenvolvimento cultural do continente africano, o contato com o mundo ocidental estabelecido sob a atmosfera de choque, a intervenção direta na organização de seus povos constituíram elementos de peso na reorganização das sociedades que fizeram a independência de cada um de seus países. (CHAVES, 2004, p. 147)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

O deslocamento geográfico, o peso da memória, questões identitárias e políticas estão entrelaçadas sob as diversas camadas ficcionais dessa narrativa breve. A narrativa de Agualusa salienta aspectos da história humana perpassados pela memória das personagens míticas, apresentando-se, assim, com um modo de narrar diferenciado. Temas como a busca pela nacionalidade no conjunto da obra são recorrentes também em escritores como Luandino Vieira e Pepetela. Já em Agualusa, questões de identidade e nacionalidade surgem na narrativa analisadas por meio do cruzamento das fronteiras. A propósito, o que se evidencia no conto é essa experiência do humano por meio do deslocamento das fronteiras de tempo e de espaço; algo semelhante ao que ocorre em outros escritores de matriz africana pós-colonialistas:

> Marcados pela experiência da fronteira, tais textos indicam uma cartografia do espaço contemporâneo que, ao problematizar o tempo como categoria necessária à própria compreensão do humano, busca uma forma de memória em que o grupo e o indivíduo se entrecruzem. (JORGE, 2007, p. 354)

O conto "O último dia do ano" apresenta duas personagens que movimentam uma rede de significados simbólicos provenientes de contextos culturais complexos e híbridos. O vampiro, por exemplo, embora seja uma criatura fantástica, confunde-se com um ser humano comum e desfila, sempre, por cenários reais. Para que um texto seja considerado fantástico este não comporta apenas o que Todorov definiu de vacilação, dúvida, diante da irrupção de algo aparentemente sobrenatural no mundo real, mas uma transgressão das leis que organizam a realidade na qual se insere o leitor.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

> Como evidencia o romance de Stoker, o vampiro (e qualquer outro fenômeno sobrenatural), para o seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade. (ROAS, 2014, p. 42-43)

O encontro entre o vampiro e o judeu errante na narrativa ocorre pela intersecção entre elementos comuns e dissonantes. Segundo Carvalho (2010), há pelo menos três ramificações do vampiro: o folclórico, o literário e o histórico. O escritor angolano elege a tradição do vampiro histórico Vlad Tepes para a sua representação literária. O romeno Vlad IV Tepes, príncipe da Valáquia, foi a personagem histórica que serviu de modelo a Bram Stoker para a criação do vampiro mais famoso da literatura e do cinema: o Conde Drácula. De acordo com o *Inventario de criaturas fantásticas* (2006, p. 208), de Rosa Gómez Aquino, o nome Draculea significa "filho de Dracul". Trata-se de uma palavra romena que remete ao mesmo tempo a dragão e demônio. Vlad IV Tepes era filho de Vlad Dracul e inúmeras lendas foram criadas sobre ele em virtude de sua crueldade ao utilizar a técnica do empalamento contra seus inimigos. A arquitetura simbólica na qual se insere o vampiro de Agualusa retoma os elementos tradicionais desse mito: a noite, o vinho, a vitalidade, a memória dos Cárpatos (a terra natal de Vlad histórico), Baco, o caráter forasteiro, a relação com os mortos, o sangue, a dissimulação, a crueldade, a beleza, a sedução e o brilho dos olhos. Esses elementos, referidos na

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

narrativa como parte do cenário, dos hábitos do vampiro e de suas características físicas e psicológicas, contrastam-se com os elementos que o narrador se utiliza para caracterizar Ahasverus, o judeu errante, quando ambos se encontram no último dia do ano em um restaurante romeno em Manhattam:

> Ahasverus é alto, mais alto ainda do que o romeno. Uma esplêndida barba de profeta cai-lhe livremente pelo peito. A comprida e revolta cabeleira, presa na nuca num rabo-de-cavalo, ilumina a penumbra. Tudo nele foge ao vulgar mas, apesar disso, não deixa lembranças por onde passa.
>
> "Tens o dom da invisibilidade."
>
> "Não", contesta, "limito-me a existir o menos possível." Atravessa as eras, desde há dois mil anos, sem participar delas. Tornou-se, com o correr dos séculos, um observador indiferente das tragédias humanas. Vlad, ao contrário, não perdeu com a idade a fúria de viver. Agora mesmo, enquanto aspira o perfume do vinho, sobem-lhe lágrimas aos olhos.
>
> "Os Cárpatos", suspira. "O chão áspero do meu país."
>
> As uvas, explica, guardam intacta a memória da terra, o sabor do sal e do ferro, o calor do Sol. O vinho, afinal, é uma espécie de sol líquido, o único que ele pode provar. (AGUALUSA, 2013, p. 90)

Os traços estereotipados do vampiro são retomados no relato, ou seja, a sede de sangue, de carne, sintetizadas na "fúria de viver" do vampiro são contrastadas com a barba grande e o visível estado de cansaço e indiferença do judeu errante diante da vida, onde este se limita apenas a existir. Ambos estão velhos, mas, ao contrário de Ahasverus, Vlad ainda sente prazer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

e interesse pela natureza humana. O vampiro de Agualusa está relacionado ao cotidiano das guerras, um amante da luta armada, da carnificina, apaixonado por sangue. Vlad traz a guerra para bem perto de nós:

> — Cheguei ontem de Cabul...
>
> — Ah, é claro! Onde há guerras, ou epidemias, ou matanças, ou a possibilidade de que isso aconteça, lá estás tu. Aprecias viver entre os mortos... (AGUALUSA 2013, p. 90)

Um Vlad muito próximo à personagem histórica, entretanto, situado em um cenário do século XXI, com um discurso repleto de nuances irônicas e jocosas que dialogam com a personagem literária de Bram Stoker, porém, ligado às mazelas do mundo contemporâneo. Encontra-se em Nova York, em um restaurante, na virada do ano; é um homem do nosso tempo. Um elemento insólito que caracteriza Vlad no início da narrativa é o uso de óculos escuros às 11 horas da noite, quando adentra o restaurante romeno, onde é imediatamente reconhecido pelo dono, seu conterrâneo. Além de esconder o brilho incomum dos olhos, outro traço recorrente no vampiro, o uso de óculos escuros imprime um ar de jovialidade ao velho Vlad em contraste com as barbas brancas e proféticas do judeu, que lhe imprimem um ar longevo. A simbologia do olhar vampiresco está presente em inúmeros textos literários, pois "o olhar é por excelência o meio de sedução e do poder de enfeitiçamento que o vampiro exerce sobre a vítima. Via de regra, não é pela força que o vampiro subjuga a vítima, mas é o seu fascínio a fazê-lo" (CARVALHO, 2010, p. 493). O olhar simboliza esse jogo ambíguo entre o esconder-se e o desvelar-se.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

O vampiro, ao contrário do judeu errante, é da ordem do sobrenatural e pode ser classificado como um monstro. A dissimulação, uma de suas características mais peculiares, oculta sua verdadeira natureza. É assim que Vlad se auto define na narrativa: "Olho para mim próprio e sabes o que vejo? Uma flor carnívora. Certas flores cultivam a beleza, vestem-se de cores brilhantes, enfeitam-se e perfumam-se para melhor atraírem as vítimas. Sou cruel? Pode ser. A natureza é cruel" (AGUALUSA, 2013, p. 91).

O encontro de Vlad com o Judeu errante é, na verdade, o encontro com uma figura trágica, condenada a vagar por toda eternidade. Por essa razão, a errância no judeu assume um caráter alegórico, pois é fruto de um castigo. No sentido alegórico, Marie-France Rouart assinala que "cada autor pode ver nele, de fato, o porta-voz de uma ideologia ou de uma controvérsia" (2005, p. 667). Se ambos, Vlad e Ahasverus compartilham traços comuns como longevidade e maldição não podemos dizer o mesmo da errância de cada um deles e do sentido que esta assume no texto de Agualusa. Para Rouart, "o caráter errante de Ahasverus propõe aos escritores um arcabouço dramático apto a simbolizar a condição de todo homem em seu enfrentamento com o espaço e o tempo". Na narrativa do escritor angolano é sobre o Judeu que recai o valor negativo do drama da errância, ao passo que, por outro lado, o vampiro assume o polo positivo desse mesmo drama. Ahasverus em tensão com a crueldade e jovialidade de Vlad prefigura a renovação de um tempo, a esperança de uma luz, de um novo ano, condenado a nunca chegar. Ele se projeta para o futuro ao passo que Vlad é a encarnação do nefasto presente. Na forma de duplo, Agualusa tensiona ambos personagens para encarnar em Ahasverus a sede

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

por livrar-se de um tempo de guerras e instabilidades, pois somente ele espera pelo ano novo:

> Faltam poucos minutos para a chegada do novo ano. Os dois homens ficam em silêncio por um longo momento. Ahasverus mergulha os olhos no vinho:
>
> "Achas que Ele virá?"
>
> Vlad admira-se por descobrir na voz do outro um leve sinal de ansiedade. Sorri triunfante:
>
> "Ele já não vem, amigo, não te atormentes mais." (AGUALUSA, 2013, p. 91)

Se Ahasverus anseia pela renovação que o ano novo simboliza, Vlad é a representação da aceitação de um homem que não tem mais destino, sem utopias, portanto, um homem que não deseja mais caminhar. O vampiro anseia pela sua finitude, anseia por desfazer-se de sua condição sobrenatural de monstro para assumir a face humana da morte. Em outras palavras, o monstro anseia pela humanização, mas se depara sempre com seu monstruoso destino. A dimensão alegórica desse encontro se traduz na esperança que encarna a simbologia do ano novo, pois se renovam em ambos as esperanças; em Ahasverus a de uma nova humanidade livre dos genocídios contemporâneos e em Vlad se renova a esperança de desfazer-se de sua natureza cruel e imortal de monstro errante.

De acordo com Homi Bhabha (1998, p. 27), é possível interpretar a condição de futuro, aludida no conto pela espera do ano novo, como um "estar no além" que é, ao mesmo tempo, "habitar um espaço intermédio", ou melhor, que nada mais é do que tocar o presente e reinscrevê-lo. A cultura, por assim dizer, encontra-se nesse espaço fronteiriço ou nesse "entre-lugar" que exige a ideia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

do novo a partir de uma tradição. Nessa linha de pensamento se inscrevem os personagens do conto de Agualusa e seu explícito desejo de instaurar a ruptura na tradição de suas histórias individuais e coletivas que devemos considerar, também, como memórias individuais e coletivas. Como essas memórias dos personagens se misturam às nossas memórias, formando, ao mesmo tempo, um composto homogêneo e heterogêneo? Por meio de seu texto literário e, principalmente, da categoria espacial, o autor angolano encontra estratégias para isso.

> Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (HALBWACHS, 1990, p. 143)

As imagens ou memórias individuais desencadeadas pelo vinho representam, no conto, essa relação espacial supracitada quando Vlad discorre sobre sua terra natal, a Transilvânia, também terra de Baco, e por meio dessas lembranças seu discurso adquire ares lascivos, rapidamente notados pelo velho judeu errante, que não se deixa seduzir, e o interrompe para perguntar-lhe por onde, de fato, ele perambulava. Assim como a figura do vampiro, os signos são enganadores, ambíguos, e ao menor sinal de esperança que a simbologia do ano novo alude é interposta a sua antítese, bem demarcada pelo título do conto que, em outras palavras, pode ser lido como uma senha apocalíptica (último dia). Ao discorrer sobre as imagens apocalípticas, Danièle Chauvin lembra que “o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

Fim do Universo talvez tenha acontecido há milhares de anos, pois as estrelas que contemplamos à noite estão apagadas há milênios. Então o futuro não existe. Tudo é passado, o presente é um ponto efêmero" (2005, p. 62). O Ahasverus de Agualusa é a representação do ser oprimido com o qual nos identificamos, pois, diferentemente do vampiro, ele se mostra indignado com a crueldade do outro. No discurso do judeu errante de Agualusa é possível notar uma inversão de valores do personagem em sua tradição literária que, olhando no fundo do copo de vinho, se pergunta se ELE virá. Nessa imagem coletiva de um judeu, sempre associado ao anticristo, o autor parece inscrever, em contraste com o vampiro, uma nova simbologia para Ahasverus. Essa nova imagem de um judeu errante que aparenta buscar o sentido de humanismo que falta no outro advém de releituras de inquietação romântica, notadamente de releituras francesas, segundo Rouart:

> Se essa legendária figura de náufrago do tempo acumula os sinais infamantes dos herdeiros de Caim, se canta os tormentos da viagem vã, como no poema de Schlegel, *Die Warnung* (A advertência, 1802) ou na Canção de Béranger, *Le Juif Errant* (1831), ela se torna a essa altura o emblema dos povos proscritos, judeus ou massas oprimidas em luta com a miséria. Cada vez mais identificado com as figuras judaicas da atualidade no *Spinoza* de B. Auerbach (1837), por exemplo, o herói encarna também para A. L. Constant, em 1846, o "pobre", esse "judeu errante da civilização moderna". Nesse sentido, o sucesso do romance-folhetim de Eugène Sue, *Le Juif Errant* (1844-1845), é bem significativo da popularidade recém-readquirida dessa grande sombra que protege a marcha da humanidade. É frequente, para os poetas alemães, como Brentano

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

> e Görres, o Judeu Errante simbolizar o ser salvador e mediador de um amor, a ponto de seu caminhar sem rumo reunir os temas do perdão e da aliança. (2005, p. 670)

Inscrever a revisitação agualusiana do mito do judeu errante nessa vertente romântica pode ser algo possível, mesmo em uma forma tão sintética como o conto, já que a leitura simbólica da imagem do judeu na tessitura desse texto revela um duplo heterogêneo, contrastando-se com a monstruosidade do vampiro, além de encerrar o conto debruçado sobre um símbolo cristão, o vinho, perguntando se ELE virá. Na mitologia cristã, o sangue de Cristo, representado na liturgia pelo vinho, é capaz de criar novas vidas. O vinho e o sangue são como o vampiro e o judeu errante, representam as duas faces de uma mesma moeda, ou as duas faces de Deus. As analogias com o Anticristo na imagem de Vlad são reiteradas também pelo *tópos*, já que Baco, Deus do vinho, das festas e das orgias, provém da mesma terra de Vlad. O judeu errante, com sua barba de profeta e sua farta cabeleira, associa-se à figura de Cristo. Assim, o vinho é de Baco e também é de Cristo, ambos bebem, simbolicamente, do mesmo sangue. Lima observa que essa figura comporta múltiplas identidades e que ora pode ser lida como o Diabo, ora como Deus e até como Jesus Cristo. Desse modo, o estudioso conclui:

> Jesus pede que seus discípulos bebam seu sangue, simbolicamente através do vinho, para que tenham vida e tenham vida em abundância no paraíso celestial. O vampiro por sua vez, utiliza o sangue das suas vítimas transubstanciando-o dentro de suas próprias veias e depois faz com que seus escolhidos bebam este sangue impuro para que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

> assim se transformem em vampiros e dessa forma tenham vida eterna no mundo das trevas. Além de Satanás e Jesus percebi que o vampiro de Stoker parodiava também o próprio YHWH, pois tinha o poder sobre as intempéries da natureza e sobre animais. Entrava na mente dos humanos e conseguia hipnotizá-los e manipular suas mentes, assim como YHWH fez com o faraó e o povo Egito. (LIMA, 2016, p. 306)

O vinho/sangue, tão caro a essas figuras revisitadas por Agualusa, é tratado por meio do duplo, configurando uma das transgressões mais tradicionais do texto fantástico, ou seja, a da suspensão das fronteiras entre a vida e a morte. Reconhecendo a importância da temática do sangue na literatura vampírica, Rosalba Campra problematiza esse tema ao reconhecer sua dimensão paradoxal

> [...] pois, em seu caso, não se trata de imortalidade, ou de retorno do mais além, como acontece com os mais pacíficos fantasmas, mas de "não morte": um estado intermediário, irremediavelmente maligno, pois para manter-se como tal o vampiro necessita de sangue fresco. As vítimas, mais ou menos inocentes, correm o risco de se converterem também em vampiros, dando ao infeliz oximoro do "morto vivo" a possibilidade de uma multiplicação infinita. (2016, p. 51)

Essa monstruosidade impregnada na carne do vampiro não é negada por Agualusa, mas intensificada, de forma que ao lhe atribuir um duplo com o judeu errante, inscrito em uma perspectiva romântica, aumenta-se a tensão no conto. O problema torna-se ainda mais complexo quando o próprio vampiro admite que anseia por sua morte; fato que evidencia o caráter maligno da

 http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

criatura, apontado por Campra, e, paradoxalmente, seu desejo de humanização que, como também observa a pesquisadora, já havia sido iniciado por Bram Stoker quando esse escritor lança mão da possibilidade de dar-lhe uma morte irreparável mediante a luz do dia, do fogo ou de uma estaca no coração.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura Comparada & Relações comunitárias, Hoje*. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

AGUALUSA, José Eduardo. *Catálogo de luzes* (os meus melhores contos). Rio de Janeiro: Gryphus, 2013.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CARVALHO, Bruno Berlendis (Org.). *Caninos:* antologia do vampiro literário. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010.

CHAUVIN, Danièle. Apocalipse. *In:* BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*, p. 52-63, 2005.

CHAVES, Rita. O Passado Presente na Literatura Africana. *Via Atlântica revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP*, São Paulo, n. 7, 2004.

GÓMEZ AQUINO, Rosa. *Inventario de criaturas fantásticas:* basiliscos, aluxes, mulánimas, elfos y otros seres fabulosos. Dirigido por Marcelo Caballero; edición a cargo de Mónica Piacentini. Buenos Aires: Pluma y Papel, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Da Diáspora:* Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JORGE, Silvio Renato. Demandas de um mundo contemporâneo: Agualusa, paixão e a escrita da fronteira. *In:* CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55032

Rejane (Orgs.). *A Kinda e a missanga:* encontros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, p. 349-355, 2007.

LIMA, Dante Luiz de. *A vida do sangue, o sangue da vida: a influência das "sagradas" escrituras sobre a literatura vampírica*. Orientador: Salma Ferraz. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

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

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. *In:* BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 665-671, 2005.

SALGADO, Maria Teresa. José Eduardo Agualusa: Uma ponte entre Angola e o mundo. *In:* SEPÚLVIDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Tereza (Orgs.). *África & Brasil*: letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis Editora, p. 175-197, 2006.

SENA-LINO, Pedro (Org.). *Contos de Vampiros*. Porto: Porto Editora, 2009.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

06

CRAKENSTEIN'S BRAVE NEW PANDEMIC WORLD: THE PLACE OF ART, SCIENCE, AND STORYTELLING[1]

Renata Pires de Souza

Recebido em 02 nov 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Renata Pires de Souza é mestre.
http://lattes.cnpq.br/5220367251756139
https://orcid.org/0000-0003-1908-1325
repiress@yahoo.com.br

Abstract: The present article aims at examining the place of art, science, and storytelling in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* (2003), comparing the novel to Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) and Aldous Huxley's *Brave New World* (1932), mainly in what concerns some characters who are on the margins of society. In this context, scientific knowledge set against the humanistic one is the generating principle of social inequalities, and people concerned with arts are relegated to an inferior place. In the three novels, those who value words amid the techno-scientific developments of society are condemned to live alone for not fitting in. However, *Oryx and Crake* presents a possible rereading of Shelley's and Huxley's works, leading the central character to a less tragic closure, even though still in a devastated landscape. Ironically, in the aftermath of a pandemic, when the rules of science do no longer apply, it is a "words person" who

1 This article stems from a larger research project, which can be found in my Master thesis entitled *Armageddon has only begun: utopian imagination in Margaret Atwood's Oryx and Crake* (2014). In the thesis, there is a more comprehensive study on science, speculative and apocalyptic fiction, as well as the concepts of utopia and dystopia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

survives, embracing his existence through the act of storytelling. Atwood's novel, therefore, celebrates and updates the classics in some way, transposing them to a brand-new universe, where – through her apocalyptic visions – it is also possible to draw a parallel with the new coronavirus pandemic we have faced in the real scenario.
Keywords: Dystopian fiction. Apocalyptic fiction. Art. Science. Storytelling.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo examinar o lugar da arte, da ciência e da narrativa em *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, comparando o romance a *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, sobretudo no que diz respeito a personagens que se encontram à margem. Nesse contexto, o conhecimento científico em oposição ao humanístico é o princípio gerador das desigualdades sociais, e as pessoas preocupadas com as artes são relegadas a um lugar inferior. Nos três romances, quem valoriza a palavra em meio aos desenvolvimentos tecno-científicos da sociedade é condenado a viver sozinho por não se enquadrar. Contudo, *Oryx e Crake* apresenta uma possível releitura das obras de Shelley e Huxley, levando o personagem central a um desfecho menos trágico, embora ainda em uma paisagem devastada. Ironicamente, na sequência de uma pandemia, quando as regras da ciência não mais se aplicam, é uma "pessoa de palavras" que sobrevive, abraçando sua existência através do ato de contar histórias. O romance de Atwood, portanto, celebra e atualiza de alguma forma os clássicos, deslocando-os para um novo universo, onde – por meio de suas visões apocalípticas – também é possível fazer um paralelo com a pandemia do novo coronavírus que enfrentamos no cenário real.
Palavras-chave: Ficção distópica. Ficção apocalíptica. Arte. Ciência. Narrativa.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

I felt convinced that however it might have been in former times, in the present stage of the world, no man's faculties could be developed, no man's moral principle be enlarged and liberal, without an extensive acquaintance with books.
Mary Shelley, The Last Man

There must be something in books, things we can't imagine, to make a woman stay in a burning house; there must be something there. You don't stay for nothing.
Ray Bradbury, Fahrenheit 451

INTRODUCTION

Since the beginning of the universe, one may contemplate science and art in a sort of contention. Sometimes subtle, sometimes brutal, the dispute is there. Why is that so? According to George Slusser and George Guffey, "though highly respected, science is, of course, not the only human activity widely admired and supported. Art is another such activity" (1982, p.176). Although this statement is correct, the thing is the role of art has often been neglected throughout the history of literature, especially in science fiction and dystopian narratives, in which art is less important whereas science reigns triumphant. At times celebrated, others strongly criticized, it is unquestionable that scientific developments have an important role in literature, either by means of good use of science or, perhaps to a greater extent, misuse of science. Thus, we alternate between major inventions and major disasters caused by the mad scientist who sets himself above ordinary people.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

Slusser and Guffey also state that "as a hero in literature, the scientist or pseudoscientist is essentially a creation of the Renaissance. In Christopher Marlowe's seminal work *Doctor Faustus* (1604), we watch sin give way to the secular hubris of scientific curiosity" (1982, p. 186). In this context, "the scientist can play various roles: he can conform to or rebel against the scientific 'establishment' itself" (SLUSSER; GUFFEY, 1982, p. 192). Besides, in science fiction, there seems to be a conflict of mind and matter that has ended up in the mad scientist tale, as it happens in Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) and H.G. Wells's *The Island of Dr. Moreau* (1896) – in which Dr. Moreau "claims to have struggled, in the name of higher human consciousness, against some brutish constant in organic nature" (SLUSSER; GUFFEY, 1982, p. 197). The list of troubled men acting in the name of scientific curiosity is endless. In addition,

> from *Frankenstein* onwards scientific discovery is as much a threat as it is a promise. In H. G. Wells's *The Island of Dr. Moreau* (1896) the biologist's attempt to accelerate evolution according to Darwinian principles only causes rapid regression to bestial states and unleashes a reversion to savagery and a host of horrible hybrid creatures. (BOTTING, 2002, p. 279)

One may recognize that science fiction derives its conventions from the gothic novel, though its origins are still a bit vague. Even if there are scientific traits in literary works from the nineteenth century, such as Mary Shelley's and Edgar Allan Poe's, there are also scientific elements in works from the eighteenth century, such as Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726), which makes it

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

almost impossible to establish a definite origin for the genre. In general terms, "science fiction is that branch of literature which is concerned with the impact of scientific advance upon human beings" (ASIMOV apud SLUSSER; GUFFEY, 1982, p. 194). Some characteristics are the presence of robots, alternative timelines, time travel, outer space and aliens, technology and scientific principles. Moreover, another important feature often associated with science fiction is the dystopian mood, bringing a situation in which an organized society has collapsed.

> Dystopian fiction: (from the Greek *dys* "ill, bad, diseased" and *topos* "place"; sometimes referred to as "negative" or "pessimistic" utopia) the presentation of a possible world that is the nightmarish opposite of perfection; has its origins in the satirical use of utopian fiction in such works as Swift's *Gulliver's Travels* and Samuel Butler's *Erewhon* but to a large extent is a product of twentieth-century pessimism (e.g., Zamyatin's *We,* Huxley's *Brave New World*, and Orwell's *1984*). (BARRICELLI; GIBALDI, 1982, p. 309)

For sure, science fiction is not necessarily dystopic, and dystopia is not necessarily scientific, either. Nevertheless, the literary works addressed for the purposes of this article seem to have a strong connection with one or the other, or even with both. Published in 1818, Mary Shelley's *Frankenstein* gave birth to the modern science fiction novel, so it is a starting point in many senses. Inspired by the Romantic Movement and the gothic horror theme, the book draws an idea dreamed up by many, the power of creation by human hands. The Doppelgänger is present in multiple layers and different characters in the novel, though

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

what really calls the reader's attention is the creator/creature pair. The book has been considered by several critics and scholars as a novel in between the gothic and science fiction and as the first one to legitimize the SF genre per se – although there are those who claim that other specific writers or literary publications inaugurated the genre.

Little more than a century later, published in 1932, Aldous Huxley's *Brave New World* has been considered as a science fiction work and at the same time depicts a dystopian futuristic London, where people are biologically preconditioned and psychologically conditioned to live in harmony with the laws and the social rules within a society organized by different castes. There are no religious beliefs, moral values, or the concept of family. Every doubt and insecurity is dispelled with the use of *soma*, a drug that guarantees instant bliss with no apparent side effects. "Christianity without tears – that's what *soma* is" (HUXLEY, 2007, p. 210). Children have sex education from the earliest years of life, so extravagant sexual practices never represent a moral dilemma but a healthy activity, a sort of recreation highly encouraged by the State.

More recently, published in 2003, Margaret Atwood's *Oryx and Crake* illustrates a (post)apocalyptic world in which an advanced elitist society is faced with an epidemic that breaks out in several countries, since a scientist comes to decimate the Earth's population through the distribution of a pill that seemed innovative but brought a lethal virus inside. The probable sole survivor wanders in search of food on a beach inhabited by genetically modified creatures. Within the theme of the *end times*, the author discusses the constitution of society through topics

 http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

such as consumerism, alienation, violence, genetic engineering, bioethics, global warming, among many others. Even though the narrative presents many dystopic elements, Atwood herself does not consider it as a science fiction story; in her perspective, it stands for a speculative novel.[2]

Furthermore, it is possible to connect dystopic visions to the apocalyptic tradition in literature, and this is the case of *Oryx and Crake*. According to Mark Bosco, "contemporary dystopian fiction is a variation of apocalyptic literature, for it serves to critique actual cultural trends – political, economic, or social – observable in some form in the present situation of an author's life" (2010, p. 160). The interesting thing is that the universe in the novel is quite dystopic both before and after the disaster, so we face a sort of duplicated dystopia: the pre-catastrophe one, marked by social imbalances and extreme advances in technology, and the post-catastrophe one, featured by a wasteland where there are only remnants of a social organization that no longer exists. As Slavoj Žižek points out,

> the global capitalist system is approaching an apocalyptic zero-point. Its "four riders of the apocalypse" are comprised by the ecological crisis, the consequences of the biogenetic revolution, imbalances within the system itself (problems with

2 *Oryx and Crake* has two sequences: *The Year of the Flood*, published in 2009, and *MaddAddam*, published in 2013. Together, the three novels became known as the *MaddAddam* trilogy. *The Year of the Flood* is neither a prequel nor a sequel to the first novel, because its plot explores the very same universe from *Oryx and Crake*, but from a different point of view. While the first novel focuses mainly on the elite, the second gives voice to marginalized and powerless groups. Finally, *MaddAddam* brings the previous novels together, gathering their characters from where the stories have ended. In this new scenario, months after the catastrophe, the pandemic survivors become a community.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

> intellectual property; forthcoming struggles over raw materials, food and water), and the explosive growth of social divisions and exclusions. (2011, p. x)

All those issues appear in *Oryx and Crake*, being the last rider represented precisely by the shock between different discourses. Bearing this in mind, this article aims at examining the social divisions and exclusions caused by the opposition between the major role of sciences and the minor role of humanities and the arts. In this effort, Atwood's literary work is here compared with Shelley's *Frankenstein* and Huxley's *Brave New World* – particularly in what concerns the marginalization of some characters in the stories. Scientific knowledge set against the humanistic one, in this context, is the generating principle of social inequalities, and people concerned with the arts are relegated to an inferior place. In the three novels, we will see that those who value words amid the techno-scientific developments of society are condemned to live alone for not fitting in.

THE CREATURE AND THE ACCESS TO LANGUAGE

Well-known to many readers until today, Mary Shelley's *Frankenstein* deals with the threats of science and technology and their impressive power to awaken all kinds of fears and horrors we might hold inside. The author gave life to what would become the most famous trickster-scientist of all times, that is, "the trickster figure in literature and legend, usually a male [who] crosses boundaries, disrupts the social order, and embodies contradictions. He is a shape-changer and a liar" (STEIN, 2010, p. 143). The reader is already familiar with the old story of a being coming to life through

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

the hands of Victor Frankenstein, a young student with knowledge of human anatomy, who collects parts of cadavers and spends much time secluded in a laboratory to generate a creature larger than life. Thus, the great criticism in the novel lies in the misuse of science, since it exposes the arrogance of a Promethean scientist who seeks to manipulate and control nature (STEIN, 2010).

Victor Frankenstein, however, regrets the work undertaken when he beholds the result: "I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart" (SHELLEY, 2012, p. 50). Taken by terror and aversion with this attempt to violate the natural order, he runs away. Going against the expectations of his creator, the grotesque creature, on the other hand, is far from evil at the very beginning. "What does it mean, Shelley asks as the narrative unfolds, to be human physically, emotionally, and morally? Frankenstein's creature is built of human parts. Although eight feet tall and adult in form, he is childlike, innocent, and full of good will" (STEIN, 2010, p. 144). Besides rescuing a girl who falls into a pond and helping a family near whose house he finds shelter by providing them with firewood, the creature shows interest in learning their language to establish some communication.

> By degrees I made a discovery of still greater moment. I found that these people possessed a method of communicating their experience and feelings to one another by articulate sounds. I perceive that the words they spoke sometimes produced pleasure or pain, smiles or sadness, in the minds and countenances of the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

> hearers. This was indeed a godlike science, and I ardently desired to become acquainted with it. (SHELLEY, 2012, p. 110-111)

The *godlike science* he discovers, that is, the science of language, impels him to learn the words and their sounds by observing people reading and talking to one other. Hence, ignoring the cold equations of science, from which he was conceived in Victor's laboratory, he goes toward another direction by trying to achieve language and its small parts, and certain literary classics become his most valuable secret throughout his journey.

> I found on the ground a leathern portmanteau, containing several articles of dress and some books. I eagerly seized the prize, and returned with it to my hovel. Fortunately the books were written in the language, the elements of which I had acquired at the cottage; they consisted of *Paradise Lost*, a volume of Plutarch's *Lives*, and the *Sorrows of Werter*. The possession of theses treasures gave me extreme delight. [...] I can hardly describe to you the effect of these books. (SHELLEY, 2012, p. 127)

Resorting to literature in a world of nonstop scientific discoveries – a fact not only represented by the figure of the scientist, but also by the creature itself, a clear product of scientific equations – sounds like a paradox. This is because a peaceful coexistence between science and art is impossible in many contexts since it seems that one of them always wins the race. The shock between Victor's cold intellect and the creature's emotional side is what leads the two to destruction. "As parts of a divided self, Frankenstein is the obsessive intellect, and the creature is the feeling, emotive, vulnerable self who craves

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

human connection but is also capable of violence" (STEIN, 2010, p. 144). Within the boundaries of the novel, there is no way they can be anything else but opponents.

At the end, the being of threatening appearance, contradictorily kind-hearted and vulnerable, becomes vile and deceitful when he realizes that he does not belong anywhere, and that people deny and fear his existence as he is different from everyone else. Moreover, he is subject to neglect, as Stein puts it: "as a result of Frankenstein's neglect as a father, the creature suffers from cold and hunger" (STEIN, 2010, p. 145). Thereby, following Victor's death, the creature decides to commit suicide, putting an end to the scientific extrapolations and all the misery, suffering, hatred, and contempt that had led them both to an everlasting struggle.

> Farewell! I leave you, and in you the last of human-kind whom these eyes will ever behold. Farewell, Frankenstein! […] I shall die, and what I now feel be no longer felt. Soon these burning miseries will be extinct. I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. The light of that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace; or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell! (SHELLEY, 2012, p. 230)

Thinking of a different closure, Stein speculates, "would the creature have remained peaceful and gentle if Frankenstein had protected him and others had treated him well? Is morality a function of nature or nurture? Is it innate or learned?" (2010, p. 145). These are some of the questions that might come up to the reader after finishing Mary Shelley's gothic novel. Since the figure of the mad scientist continues to proliferate in literature, we still

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

must reflect upon his role and responsibility in tales like this one – an issue that will also apply to Crake, the deranged scientist behind Margaret Atwood's speculative fiction.

THE SAVAGE AND THE ACCESS TO LITERATURE

One may acknowledge that the novelists who designed the most prominent literary dystopias are Aldous Huxley, with *Brave New World* (1932), and George Orwell, with *Nineteen Eighty-Four* (1949). Yet, there is an extensive list of remarkable titles along with them, such as, for example: Yevgeny Zamyatin's *We* (1924), Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* (1953), William Golding's *Lord of the Flies* (1954), Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* (1962), Pierre Boulle's *Planet of the Apes* (1963), Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985), and Suzanne Collins's *The Hunger Games* trilogy (2008-2010), just to name a few. Huxley, on the one hand, builds up *Brave New World* through a totalitarianism "that relies on highly effective methods of persuasion that, by their scientific nature, exclude the need of physical violence". The totalitarianism of Orwell in *Nineteen Eighty-Four,* on the other hand, "is the quintessence of violent regimes generally associated with the images of Hitler and Stalin" (CARVALHO, 2011, p. 22, my translation).

In this context, the idea of dystopia "encompasses a series of implications, such as mass hysteria around tutelary figures, distorted views of history, the mistaken dirigisme of values, scientific exaggerations, the harms of overpopulation" (DIAS apud CARVALHO, 2011, p. 10, my translation), and so forth. Usually, if utopia works with the idealization of places and seeks optimistic

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

answers, dystopia works differently: it accepts the world we live in, taking its negative traits to extremes, or it forces a return to circumstances or values long lost. Classic dystopian narratives, therefore, explore an oppressive authority over a corrupted society, in which technology is used as a tool to control the masses. There is a gloomy atmosphere emanating from the plot, in which the command of the human by technological or State machinery is predominant. There is always something about to collapse.

> Utopias and dystopias from Plato's *Republic* on have had to cover the same basic ground that real societies do. All must answer the same questions: Where do people live, what do they eat, what do they wear, what do they do about sex and child-rearing? Who has the power, who does the work, how do citizens relate to nature, and how does the economy function? (ATWOOD, 2007, p. 11)

Atwood (2007) also points out that World War I marked the end of the romantic-idealistic utopian dream in literature, as well as several real-life utopian plans were about to be consolidated bearing devastating effects. We must remember that both Communism in Russia and Nazism in Germany began as utopias. Thus, there has been a higher tendency toward literary dystopias ever since. Moreover, the author associates the severe future of *Nineteen Eighty-Four* with the historical context of the Cold War, whereas the more flexible future of *Brave New World* would have to do with the fall of the Berlin Wall.

> Which template would win, we wondered? During the Cold War, *Nineteenth Eighty-Four* seemed to have the edge. But when the Berlin Wall fell in 1989, pundits proclaimed the end of history, shopping

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

> reigned triumphant, and there was [sic] already lots of quasi-*soma* percolating through society. True, promiscuity had taken a hit from AIDS, but on balance we seemed to be in for a trivial, giggly, drug-enhanced Spend-O-Rama: *Brave New World* was winning the race. (ATWOOD, 2007, p. 8)

However, utopias and dystopias can be merged in many situations; they are two sides of the same coin, and it is up to the readers to set up a distinction, depending on their perspectives and life experiences. As Atwood believes, "*Brave New World* is either a perfect-world utopia or its nasty, opposite, a dystopia, depending on your point of view: its inhabitants are beautiful, secure, and free from diseases and worries, though in a way we like to think we would find unacceptable" (2007, p. 9). Everything is fine, but at the same time it seems fake and extravagant: artificial people, wild consumption, excessive multiplication of eggs in laboratories, unrestrained orgies, abusive use of contraceptives, persistent hallucinations provoked by drugs to avoid boredom, the worship of Henry Ford, and so on.

In Huxley's dystopic world, we have a clear social division into castes: the Alphas, Betas, Gammas, Deltas and Epsilons. Every group wears different color uniforms: grey, mulberry, green, khaki, and black, respectively. However, what scares the reader at first sight is where these people come from – or how they hatch, to be more specific, since they are not a result of *viviparous reproduction* as it happened in old times, when children were brought up by their parents rather than in Hatchery and Conditioning Centers. By way of illustration, a similar split of society into categories can be seen in Andrew Niccol's *Gattaca* (1997), a science fiction film

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

in which society is divided into those beings who are considered valid (artificially conceived in laboratories, that is, genetically perfect) and those who are not (naturally conceived, that is, born without genetic improvement). Two nightmarish stories alike, two different media.

> One egg, one embryo, one adult – normality. But a bokanovskified egg will bud, will proliferate, will divide. From eight to ninety-six buds, and every bud will grow into a perfectly formed embryo, and every embryo into a full-sized adult. Making ninety-six human beings grow where only one grew before. Progress. […] Bokanovsky's Process is one of the major instruments of social stability! […] Ninety-six identical twins working ninety-six identical machines! (HUXLEY, 2007, p. 5)

In order to induce the multiple infants to *choose* the right caste, the State *suggests* that some castes are better than others, making use of hypnopedia – learning process by hearing while asleep or under hypnosis, which represents "the greatest moralizing and socializing force of all time" (HUXLEY, 2007, p. 23). During the process, children repeatedly listen to specific messages until they assimilate their content ,and then they start to live in accordance with the patterns settled for them.

> Alpha children wear grey. They work much harder than we do, because they are so frightfully clever. I'm really awfully glad I'm Beta, because I don't work so hard. And then we are much better than the Gammas and Deltas. Gammas are stupid. They all wear green, and Delta children wear khaki. Oh no, I *don't* want to play with Delta children. And Epsilons are still worse. (HUXLEY, 2007, p. 23)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

What disrupts the structures of this brave and terrifying new world is the arrival of John the Savage, a man raised in a reservation outside the universe taken over by aseptic laboratories and multiple twins. He is not interested in scientific and technological advances; what really matters to him is the old world, that is, God, poetry, danger, freedom, goodness, sin. "He wants the old world back – dirt, diseases, free will, fear, anguish, blood, sweat, tears, and all. He believes he has a soul…" (ATWOOD, 2007, p. 15). Like the creature in *Frankenstein*, he does not fit in. Moreover, even if isolated from the main community, living in a hostile environment, he has an intense relationship with literary classics, particularly with Shakespeare's. From the moment when he suddenly finds the texts, he comes to read them many times all through his life.

> One day […] he came home and found a book that he had never seen before lying on the floor in the bedroom. It was a thick book and looked very old. The binding had been eaten by mice; some of its pages were loose and crumpled. He picked it up, looked at the title-page: the book was called *The Complete Works of William Shakespeare*. (HUXLEY, 2007, p. 113)

Literature, represented by the Savage, is a clear example of something that belongs to the past, as well as human beings conceived through viviparous reproduction. In the same way that beliefs about/in God, the books published before A.F. 150 (150 years after Ford) were all suppressed once people do not need or want to think. It resembles the suppression of books that takes place in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*, which explores a futuristic world where all books are prohibited and literally burned out in

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

order to avoid dissident ideas, and perhaps because citizens are not interested in reading anymore. As Mustapha Mond tells the Savage, "You must make your choice. Our civilization has chosen machinery and medicine and happiness. That's why I have to keep these books locked up in the safe" (HUXLEY, 2007, p. 207). Along with machinery and medicine and happiness, stability also plays an important role and cannot be jeopardized by old worldly pleasures.

> "[…] our world is not the same as Othello's world. You can't make flivvers without steel – and you can't make tragedies without social instability. The world's stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can't get. […] they're so conditioned that they practically can't help behaving as they ought to behave. And if anything should go wrong, there's *soma*. Which you go and chuck out of the window in the name of liberty, Mr Savage. *Liberty*!" […] "Expecting Deltas to know what liberty is! And now expecting them to understand *Othello*! My good boy!" (HUXLEY, 2007, p. 193-194)

Unfortunately, the Savage's attempts to preserve the literary classics and ensure their worth to the world do not convince anyone. Even though there are other characters who are aware of the significance of those works, they would rather not care. "[…] That's the price we have to pay for stability. You've got to choose between happiness and what people used to call high art. We've sacrificed the high art" (HUXLEY, 2007, p. 194). Then, we wonder whether such an imposed stability can really bring any joy. Art, in the broad sense of the term, not only stimulates the senses but also makes you better understand the world

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

you live in. Afterwards, which State would want its citizens contemplating, reading, and thinking by themselves if there is a series of convenient maneuvers at hand to silence them all?

THE NEUROTYPICAL AND THE MAINTENANCE OF NARRATIVE

According to Margaret Atwood, some of her novels have been read as science fiction, though she tends to disagree by arguing that they are speculative fiction instead, that is, stories that deal with things that might happen in a medium or long-term future. As she distinguishes,

> What I mean by "science fiction" is those books that descend from H. G. Wells's *The War of the Worlds*, which treats of an invasion by tentacled, blood-sucking Martians shot to Earth in metal canisters – things that could not possibly happen – whereas, for me, "speculative fiction" means plots that descend from Jules Verne's books about submarines and balloon travel and such – things that really could happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books. I would place my own books in this second category: no Martians. (ATWOOD, 2011, p. 6)

As Atwood puts it, the debate around literary genres is quite complicated once every writer, reader or scholar has their own way of interpreting a literary work. "Much depends on your nomenclatural allegiances, or else on your system of literary taxonomy" (ATWOOD, 2011, p. 2). What does science fiction mean nowadays, when we already have a bunch of scientific and technological improvements that seemed impossible a few decades ago? One may say that the term is perhaps losing its direction and becoming outdated, since our current abstractions

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

can be accomplished faster than ever. Nevertheless, science fiction will always be some steps ahead, simply because our imagination is always ahead. Despite all the nomenclatural mess and far beyond labels, the most important thing is to admit that some readings can definitely unsettle the way we have been looking at our world, and this is the case of *Oryx and Crake*.

The disturbing storyline is constructed almost in accordance with the protagonist, Jimmy, a 20-something man almost alone on a beach, in terms of his perspective – as a focalizer, not a narrator –. *Almost* because there is the presence of the Crakers, a group of humanoids conceived by Jimmy's best friend, Crake, before a pandemic that killed everyone else. Jimmy calls himself *the Abominable Snowman*, since to others (or even to himself) he looks like a menacing monster, an endangered species that will disappear sooner or later. Following his reminiscences while seeking food and teaching lessons to the humanoids, we come to know about Crake, who was a scientist, and Oryx, a girl discovered by the two friends in a child porn website when they were teenagers. Through Jimmy-Snowman's recollections, we finally come to understand what happened to humankind when one of Crake's scientific innovations goes wrong – among his inventions there are transgenic plants, animals, and humans.

Before the catastrophe, society was divided into different segments. First, there were the Compounds, where wealthy people used to live, and the pleeblands, an area destined to the impoverished. Secondly, the citizens were divided into *numbers people* (regarding science) and *words people* (regarding art). We also have the children of Crake, creatures designed to replace humanity

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

in the nearby future. Power is concentrated in the hands of "a paramilitary organization called CorpSeCorps and their genetic engineers, who are working toward the ultimate goal: immortality. With Crake's most ambitious project, the Paradice Method, whole human populations could be created" (LABUDOVA, 2010, p. 136). Crake's desire would be achieved through the alteration of the ancient primate brain in order to eliminate what he calls *destructive features*, such as hierarchy, territoriality, family trees, marriages, weapons, clothing, the torment of sexuality, symbolisms, racism – "[…] the Paradice people simply did not register skin colour" (ATWOOD, 2003, p. 305).

Scientific and artistic discourses are strongly marked in the novel by two distinct fictional institutions: the Martha Graham Academy[3], a college for humanities and the arts, destined to *words people*; and the Watson-Crick Institute[4], a college for sciences, intended to *numbers people*. Martha Graham is a decadent place that had prestige in the past when companies used to invest in the arts. Now it just offers *risible degrees* whereas Watson-Crick keeps the most important students, those who are going to be great scientists one day. Concerning Watson-Crick, "once a student there and your future was assured. It was like going to Harvard had been, back before it got drowned" (ATWOOD, 2003, p. 173). These students assume their own eccentricity and even make fun of themselves,

> Watson-Crick was known to the students there as Asperger's U. because of the high percentage

3 The college's name is a reference to Martha Graham (1894-1991), modern dancer and choreographer.

4 Reference to James Dewey Watson (1928~) and Francis Harry Compton Crick (1916-2004), the two co-discoverers of the DNA structure in 1953.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

> of brilliant weirdos that strolled and hopped and lurched through its corridors. Demi-autistic, genetically speaking; single-track tunnel-vision minds, a marked degree of social ineptitude. (ATWOOD, 2003, p. 193)

Crake, as the geek and genius (mad) scientist coming from Watson-Crick, plays a dominant role in the story. He is cold, cynical, calculating, and manipulates everything and everyone around him. "Crake's Compounds are characterized by material comfort, purely scientific approaches, and emotional blankness" (LABUDOVA, 2010, p. 141). Besides, "manipulators manipulate feelings of human beings as well as genes in laboratories" (LABUDOVA, 2010, p. 142). Through computer games and websites, Crake worships violent entertainment, always vibrating with topics such as the extinction of entire populations. It is no accident that he turns out to be a bioterrorist.

The BlyssPluss Pill, a drug responsible for killing almost everyone on the Earth, is another of his ambitious endeavors, which "a) would protect the user against all known sexually transmitted diseases [...]; b) would provide an unlimited supply of libido and sexual prowess, coupled with a generalized sense of energy and well-being [...]; c) would prolong youth" (ATWOOD, 2003, p. 294). The multi-function drug had yet a fourth aim – this one omitted in the ads, of course –, to work as a birth control pill. For sure, the idea was way too bold and killed countless people insofar as Crake did not comply with the clinical trial period, starting to sell the product everywhere. It is a little challenging for the reader to understand his motivations. Was he a lunatic? Was he ahead of his time? Did he plan to leave the Crakers as inheritance to repopulate the Earth and start out a brand-new age?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

Although apathetic, Jimmy seems to be a reasonable guy. He had obtained a degree in Problematics from Martha Graham and worked as an advertisement writer for pharmaceutical companies. Later, Crake hires him to work in this capacity at his own business. Being a *words person* means to be an outcast living in a society filled with highly logical, scientifically oriented people, such as his best friend. Jimmy is considered the *neurotypical*, that is, "minus the genius gene" (ATWOOD, 2003, p. 194). Moreover, even though born to a genetic engineer's family and living in the wealthy Compounds, he fails to incorporate the position the system has for him; he does not identify with science, as he is interested in old words instead. He is actually "caught between the old world of Shakespeare's words and 'the brave new world' of virtual reality" (LABUDOVA, 2010, p. 138). In times of banalized violence and pornography, it is ironically through a reality show he used to watch as a teen, *At Home with Anna K.*, that he comes to know about the bard,

> Anna K. was a self-styled installation artist with big boobs who'd wired up her apartment so that every moment of her life was sent out live to millions of voyeurs. […] Then you might watch her tweezing her eyebrows, waxing her bikini line, washing her underwear. Sometimes she'd read scenes from old plays out loud, taking all the parts […]. This was how Jimmy first encountered Shakespeare – through Anna K.'s rendition of *Macbeth*. (ATWOOD, 2003, p. 84)

It is funny to think about a time when Shakespeare's plays are performed in a reality show presented by a young girl who is probably more interested in great popularity ratings than

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

in literature itself. However, once Jimmy tries to justify the importance of art to civilization, Crake seems to make fun of him,

> "When any civilization is dust and aches," he said, "art is all that's left over. Images, words, music. Imaginative structures. Meaning – human meaning, that is – is defined by them. You have to admit that." "That's not quite all that's left over," said Crake. "The archeologists are just as interested in gnawed bones and old bricks and ossified shit these days. Sometimes more interested. They think human meaning is defined by those things too." (ATWOOD, 2003, p. 167)

Despite the seeming provocation, Crake is not mistaken about the archeologists' concerns. It seems that the material remains of humanity represent its true heritage while *imaginative structures* – images, words, music, for instance – do not, for the simple reason that they hold ideas, and we cannot touch them. Bones and old bricks on the one hand and imaginative structures on the other: how to measure their importance? Also members of the imaginative structures club, books are not necessarily suppressed here, but are neglected, and their contents fade into oblivion.

> Better libraries, at institutions with more money, had long ago burned their actual books and kept everything on CD-ROM, but Martha Graham was behind the times in that, as in everything. [...] Who was it who'd said that all art was completely useless? Jimmy couldn't recall, but hooray for him, whoever he was. The more obsolete a book was, the more eagerly Jimmy would add it to his inner collection. (ATWOOD, 2003, p. 195)

Howsoever, keeping in mind that many of Atwood's characters are multilayered, we should not consider Jimmy a hero. Even if we

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

know that he "appreciates the books lying otherwise unread in his Academy's library, we also know that they have provided him only with the insight that their wisdom is being universally ignored. His is a culture not of reflection but of consumption" (HENGEN, 2010, p. 135). Though we might see Jimmy as a victim and even feel sorry for him, he is a co-conspirator as well insofar as he engages in Crake's machinations. He "becomes an accomplice, as he assists Crake to promote The BlyssPluss Pill which is infected with the deadly virus. […] Paradoxically, Jimmy's slogans helped Crake to sell the lethal pill" (LABUDOVA, 2010, p. 143). Therefore, curiously enough, even though *numbers people* have greater influence in Atwood's fictional society, a *words person* is the one who induces loads of people into dying. The outcome is utterly apocalyptic,

> The first bulletin came in at nine forty-five. […] Anyway, it was in Brazil. Far enough away. […] Then the next one hit, and the next, the next, the next, rapid-fire. Taiwan, Bangkok, Saudi Arabia, Bombay, Paris, Berlin. […] This was more than a few isolated plague spots. This was major. […] The symptoms were high fever, bleeding from the eyes and skin, convulsions, then breakdown of the inner organs, followed by death. The time from visible onset to final moment was amazingly short. The bug appeared to be airborne, but there might be a water factor as well. […] The keep-calm politico speeches were already underway, the stay-in-your-house megaphone vehicles were prowling the streets. Prayer had broken out. (ATWOOD, 2003, p. 324-327)

As *the last man* on the Earth, still not believing that Crake could be deranged enough to the point of having planned and committed such an unspeakable abomination, Jimmy – now

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

Snowman – closes himself, because at the beginning he cannot see in the Crakers a real communication opportunity, just a practical joke. The fact that he talks to them at times does not mean he is really involved in social interaction. "Yet living in the aftermath of the deadly plague, he relies on words to link him to his past" (BOSCO, 2010, p. 166) and also to his future, since someday he would have to accept the humanoids' existence because, after all, what remains in such a devastated place are a few individuals and their communication skills. Jimmy-Snowman finally becomes a narrative redeemer by protecting the stories themselves, like the ones he used to read in books, as well as the narration ability, thus reassuring people's right to carry on telling stories.

At first sight, it seems that science has won for leaving its most precious invention as legacy, the Crakers, better versions of ourselves. "Though Crake sees the Crakers as the new improved human race, he does not want them to act human, to be introduced to human objects nor to ask questions" (KARLSSON, 2011, p. 13). In addition, "Crake tried to eliminate the dissemination of human narrative, but Jimmy's act of storytelling becomes a means not only for his personal *survival* but a *revival* of a human narrative" (BOSCO, 2010, p. 170). What Crake did not anticipate, therefore, was the fact that the creatures were more human than he could expect them to be , and that, along with Jimmy-Snowman, they would restart the ancient tradition of storytelling inside the new community, giving status to words once again.

ART, SCIENCE, AND STORYTELLING

As you may have noticed so far, the dystopian futuristic nameless place from *Oryx and Crake* shares many similitudes with

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

the dystopian futuristic London from *Brave New World*. First, the social division into segments: primitive civilization (reservation and the pleeblands) and modern civilization (London and the Compounds). Secondly, the social division into categories: the Alphas, Betas, Gammas, Deltas, Epsilons, savages, numbers people, words people, the humanoids (Crakers). Thirdly, a new drug to bring people *happiness*: *soma* and the BlyssPluss Pill – just like blue pills in *The Matrix* (1999). Finally, the conflict between science (Central London Hatchery and Conditioning Center, the Compounds, Watson-Crick Institute) and the arts (reservation, the pleeblands and Martha Graham Academy).

Huxley's Central London Hatchery and Conditioning Center, where eggs are multiplied and children are conditioned, works similarly to Atwood's high-tech bubble dome, where the Paradice Project unfolds. In these laboratories may lie the real danger of science. Huxley acknowledges that "every discovery in pure science is potentially subversive; even science must sometimes be treated as a possible enemy. Yes, even science" (2007, p. 198). In both stories, humanities and the arts lose prominence to the materialism and pragmatism of scientific events. As a result, the whole enterprise of science goes against the humanists John the Savage and Jimmy-Snowman, two men who represent old values; none of them belongs anywhere as they find themselves trapped in between two realms. In the end, the first gets himself killed, and the second inherits a wasteland.

Even though we might place Crake alongside many scientists in literature, like Prospero, Dr. Faustus, Professor Lidenbrock, Dr. Moreau, Dr. Jekyll, Dr. Simon Bacamarte, for instance, he has been

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

often compared to Victor Frankenstein, since the mad scientist archetype gained prominence most notably with Mary Shelley's work. *Oryx and Crake*, "written when contemporary scientific advances in bioengineering are on the brink of creating new life forms, participates in the tradition that Shelley began, reminding us again of the power and danger of science and technology" (STEIN, 2010, p. 143). Both Frankenstein and Crake(nstein) "employ the cutting-edge technologies of their time periods to create new humanoid creatures, but the technology available to Frankenstein is more limited than that available to Crake" (STEIN, 2010, p. 143). Victor is naive and inconsequent; Crake is more than that. The former does not have history to teach him the necessary lessons, whereas Crake and any scientist today have a number of previous disasters to learn from and, consequently, can come to their senses and avoid the same past mistakes.

> The context in which he works differs from Frankenstein's. Shelley's scientist must work alone; his project is an anomaly. In contrast, Crake's project is an extension of the kinds of technological innovation, such as gene splicing and xeno-transplantation, used by the top scientists of his society, who are well paid to conduct such research. Furthermore, his amorality and his purported focus on products for profit are commensurate with the amoral profit-driven ethos of the pharmaceutical companies that control a large segment of his society's economy. (STEIN, 2010, p. 146-147)

On the one hand, Crake is unreliable, unsentimental, has focus on marketing and obsession with destruction. Victor, on the other hand, is just a curious young man trying to test nature

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

and its limits as well as his capacity to create new beings. He acts on impulse, unlike Crake, who does not act without a previous scheme. Anyhow, "the tragedies in both of these books stem from the scientist-characters' lack of balance, their neglect of emotion and their over-reliance on reason and science" (STEIN, 2010, p. 153). Nonetheless, despite so much emphasis on science, we see language and narrative returning in the figures of Frankenstein's creature and Crakenstein's humanoids.

Frankenstein's unnamed creature learns how to read by himself. He is "very large, strong, and ugly, but he has the emotions, needs and vulnerabilities of a human" (STEIN, 2010, p. 143). Crake's creatures "are beautiful, but they have been engineered to possess unusual genetic features and to lack the emotional complexities of humans" (STEIN, 2010, p. 143). However, even though engineered with such characteristics, the Crakers start to ask for origin stories and to develop symbols and rituals, something Crake would not have approved of. "They're up to something though, something Crake didn't anticipate: they're conversing with the invisible, they've developed reverence" (ATWOOD, 2003, p. 157). These events only prove that the Crakers are as able to have emotions and needs as any human being is. Therefore, they can follow Jimmy-Snowman's footsteps, learning and valuing the old things that will be vital in a devastated landscape where science does no longer take place. Jimmy-Snowman "sees himself as a kind of human lexicon, the last repository of a language that will vanish when he dies" (ATWOOD, 2003, p. 154); then, whether he likes it or not, he needs to convey all his knowledge.

Furthermore, considering that the humanoids cannot avoid myths and stories – though they have been projected with no

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

creative features –, they possibly represent a last hope for the Earth to keep on existing. In addition, along with Jimmy-Snowman and the Crakers, it seems that we are back to a storytelling primitive campfire. They are a combination of John the Savage and Frankenstein's creature: all outsiders in a domain in which language and the arts have always been ignored. Nevertheless, through the three novels addressed here in comparison, a positive movement is evident: in the first place, we have simple access to language, since the creature needs to learn how to read and communicate; then, we have access to literature, through which the Savage survives for a while in his old world; finally, we have the maintenance of narrative once Jimmy-Snowman becomes its guardian.

Therefore, by combining themes explored in Shelley's *Frankenstein* and Huxley's *Brave New World,* Atwood's *Oryx and Crake* mixes scientific echoes of a literary tradition with futuristic possibilities that are already occurring at present. For this reason, one may say that we have a brave new pandemic world with its own Crakenstein, the trickster-scientist who heads a society split into scientific and artistic discourses – a social imbalance that contributes to announcing the entire disaster that us readers can follow throughout the novel. Ironically, after the catastrophe, when the rules of science do not apply anymore, it is a neurotypical who survives, embracing his existence all through the act of storytelling.

> Even as Atwood asks readers of *Oryx and Crake* to speculate about the disastrous prospects that may confront humanity in the not-so-distant future, she

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

> also, in a gesture true to most apocalyptic fiction, offers in the closure of her novel a surprising revelation of belief in a future of humankind. (BOSCO, 2010, p. 171)

In this sense, in accordance with Atwood herself, *Oryx and Crake* would not be for or anti-science, it would be a neutral tool (STEIN, 2010). Perhaps the aim of the novel is not to emphasize scientific breakthroughs, but at least to make the reader consider their benefits and their possible risks while associating the story to our current way of life. Thus, the novel does not lend itself to be a simple warning against the dangers of science, but a satirical portrait of a controversial social design that has many things to do with our own. It is important to consider that the real threat is not science itself, but the way people relate to it. Hence, as readers, we must recognize that – both inside the novel and outside its pages – the places of art and science are not that clearly detached.

FINAL CONSIDERATIONS

Even with a less tragic closure by bringing Jimmy-Snowman as a survivor whereas the creature and the Savage resort to suicide – *Oryx and Crake* presents a possible rereading of Shelley's and Huxley's novels, leading the *words person* to a better denouement, yet still in a catastrophic scenario. Atwood's novel celebrates and updates the classics in some way, transposing them to a brand-new universe. We have, as a result, literary texts from the past shedding lights on contemporary fiction and the other way around. As a literary intertext, it seems that the novel really has a long list of fellows; *Frankenstein* and *Brave New World* are only the tip of the iceberg, so to speak. As stated by Botting, "inured to Gothic shocks

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

and terrors, contemporary culture recycles its images in the hope of finding a charge intense enough to stave off the black hole within and without, the one opened up by postmodernist fragmentation and plurality" (2002, p. 298). This is precisely what some types of fiction do, as they commit to transform the profound anxieties of contemporary individuals into remarkable literary manifestations.

Accordingly, Atwood's work is representative of a great intersection, with *Oryx and Crake* enabling an interesting arrangement of elements from gothic, science fiction, speculative fiction, utopia, dystopia, and apocalyptic fiction. With respect to dystopias, by relating to political issues, they are a projection of real life; they amplify real life into fictional constructions that may be perceived as a criticism against something that occurs in the empirical world. For this reason, dystopias are commonly associated with specific historical contexts, emerging in accordance with different phases throughout history. Historical events such as World War II, the Cold War, September 11 attack, and the War on Terror have been bringing up in literature subjects like totalitarian regimes, fear of the State, anxieties about the body, identity policies etc. In a world of real dystopias, the picture has been always shifting, and the greatest tragedies of history provide fictional dystopias with several inspiring elements. Nowadays, we might turn to other subjects as well, such as environmental crises, biogenetics, digital surveillance, social inequalities, famine, diseases, political disputes, and so on – issues that already dominate or are on the verge of dominating our daily life.

For years now we have been amusing ourselves by watching and reading about apocalypses in films and literature, and for a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

long time now we have been witnessing scientists warning people about the hazards of certain practices and the likelihood of a new deadly virus that would eventually spread and bring chaos. The new coronavirus (SARS-CoV-2) was knocking on the door, and we refused to listen. If pandemics already happened in the past, why wouldn't they happen again? Evidently, now we were faced with different biosecurity procedures, such as isolation, quarantine or lockdown, the use of alcohol gel, disposable materials, masks and face shields etc. However, existential questions and political and ideological disputes are believed to have always been present. In addition, we may wonder whether the covid-19 scenario will install a new apocalyptic dystopian chapter in literature and other media – or is it more of the same?

Howsoever, it is impossible not to draw a parallel between the pandemic we have been through in real life and the pandemic we encounter in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. While Crake is indeed a bioterrorist who designs the lethal virus in his labs, in 2020 some people honestly believed in a conspiracy theory in which Chinese scientists would have created the new coronavirus on purpose. Prejudice and xenophobia may also be seen regarding the dispute as to which nation could find an effective vaccine first. Besides, following Crake's bad faith while selling the BlyssPluss Pill to serve as a magical multi-function drug, now we could see some world leaders also taking advantage of people's naivety and despair by endorsing the use of medication with no scientific evidence or not recommended by the World Health Organization (WHO).

Due to ignorance, political and religious manipulations, a scenario of denial and disdain for scientific facts was established

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

in many countries. Curiously, the antagonizing forces we were describing before, *science versus art*, do not apply at this point because, in our present apocalyptic vision, they were cast for the same team. On the one hand, people at the front line in hospitals, working to save lives and make the calamity less painful, as well as people in labs, running out of time to try to find efficient treatments and a viable vaccine; on the other hand, artists from all fronts, helping to turn our lives in isolation into something less miserable through books, films, streaming, TV programs, music, videogames, and so forth. As an apparently civilized society, we need science, we need culture, we need nature, among other things. Therefore, it would be more helpful for all of us to watch science and art getting along as good friends rather than fighting as rivals on a battlefield.

However then, where do we stand in this landscape? Are we more like Crake? Are we more like Jimmy-Snowman? Or more like the Crakers? What can we really preserve and what lessons can we learn from this hideous situation? As Waltonen points out, for tales "of apocalypse to be told, someone must survive […] – long enough to be described or to narrate the end for an imagined future audience. This need for a narrator – for at least the hope of survival – has been with us since Mary Shelley's *The Last Man*" (2015, p. xii). Just like some literary characters and narrators, we truly suffer from a compulsion to narrativize; we survive day after day through stories, whatever they are. Stories to remember, to create, to teach, to inform, to deconstruct. "Across the man-made, man-helped, and man-indifferent apocalypses", we "must not simply observe. We must bear witness. We must act" (WALTONEN, 2015, p. xvii). Other epidemics and pandemics are likely to come,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

and, as ordinary *numbers and words people*, we may not be able to prevent millions from dying, but one act of survival is trying to keep our storytelling practices ongoing.

REFERENCES

ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books, 2003.

ATWOOD, Margaret. Introduction by Margaret Atwood. *In:* HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. London: Vintage Books, p. vii-xvi, 2007.

ATWOOD, Margaret. *In Other Worlds:* SF and the Human Imagination. New York: Random House, 2011.

BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Ed.). Glossary. *In:* BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, p. 307-316, 1982.

BOSCO, Mark, S. J. The Apocalyptic Imagination in *Oryx and Crake*. *In:* BOUSON, J. Brooks (Ed.). *Margaret Atwood:* The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake. London/New York: Continuum International Publishing Group, p. 156-171, 2010.

BOTTING, Fred. Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, p. 277-300, 2002.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 1996.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *A Ficção Distópica de Huxley e Orwell.* 2. ed. UNESP – Campus de São José do Rio Preto: Laboratório Editorial IBILCE, 2011.

HENGEN, Shannon. Moral/Environmental Debt in *Payback* and *Oryx and Crake*. *In:* BOUSON, J. Brooks (Ed.). *Margaret Atwood:* The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake. London/New York: Continuum International Publishing Group, p. 129-140, 2010.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. London: Vintage Books, 2007.

KARLSSON, Paola. How Human Are the Crakers? A Study About Human Identity in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. Linnaeus University, Sweden, 2011. Available at: https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:430888/FULLTEXT01.pdf. Access on 31 oct. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55807

LABUDOVA, Katarina. Power, Pain, and Manipulation in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*. *Brno Studies in English*, v. 36, n. 1, 2010. Available at: https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/105100. Access on 31 oct. 2020.

SHELLEY, Mary. *The Last Man*. New York: Dover, 2010.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin English Library, 2012.

SLUSSER, George; GUFFEY, George. Literature and Science. *In:* BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, p. 176-204, 1982.

STEIN, Karen F. Problematic Paradice in *Oryx and Crake*. *In:* BOUSON, J. Brooks (Ed.). *Margaret Atwood:* The Robber Bride, The Blind Assassin, Oryx and Crake. London/New York: Continuum International Publishing Group, p. 141-155, 2010.

WALTONEN, Karma. "[It] Was Zero Hour, You Said Be Brave": Tracing Atwood's Apocalypses. *In:* WALTONEN, Karma (Ed.). *Margaret Atwood's Apocalypses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. ix-xix, 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. *Living in the End Times.* London/New York: Verso, 2011.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

07

ESPAÇOS DO ISOLAMENTO, ESPAÇOS DO MOVIMENTO: COVID-19 E O ESPAÇO NARRATIVO NOS CONTOS DE CAROL BENSIMON, JAVIER ARANCIBIA CONTRERAS E SÉRGIO TAVARES

Cristhiano Aguiar

Recebido em 02 out 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Cristhiano Aguiar é doutor, professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie, vice-líder do grupo de pesquisa Literatura no contexto pós-moderno e pesquisador do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Bíblia e Literatura.
http://lattes.cnpq.br/6879955445262831
http://orcid.org/0000-0003-4334-691X
cristhianoaguiar@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar três contos de escritores brasileiros contemporâneos – Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras e Sérgio Tavares – que tematizaram a pandemia da Cobvid-19. A leitura das três narrativas enfatizará de que maneira o tema da pandemia influencia a representação dos espaços narrativos em cada uma delas. Para tanto, trabalharemos com três categorias de análise, formuladas a partir da leitura do corpus: espaços do isolamento, espaços do movimento e espaços híbridos. Nossa reflexão é um dos primeiros resultados de um projeto de pesquisa, iniciado em julho de 2020, que busca mapear as respostas da literatura brasileira contemporânea, em especial no campo da prosa, à crise política e sanitária

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

decorrente da pandemia de Covid-19. Nossa análise se baseará nas contribuições de Antonio Candido, Osman Lins, Luis Alberto Brandão, Claudia Barbieri, Dina Czeresnia, Elvira Maciel, Rafael Oviedo.
Palavras-chave: Literatura contemporânea brasileira. Covid-19. Espaço. Conto.

Abstract: The main objective of this article is to analyze three short stories by contemporary Brazilian writers – Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras and Sérgio Tavares – that addressed the Covid-19 pandemic. Our reading of the three narratives emphasize how the pandemic theme influences the representation of narrative spaces in each one of the short stories. Therefore, this paper works with three categories of analysis, formulated from a reading of the corpus: isolation spaces, movement spaces, hybrid spaces. Our reflection is one of the first results of a research project, started in July 2020, which seeks to map the responses of contemporary Brazilian literature, especially in prose and fiction as well, to the political and health crisis resulting from the Covid-19 pandemic. Our analysis will be based on the contributions of Antonio Candido, Osman Lins, Luis Alberto Brandão, Claudia Barbieri, Dina Czeresnia, Elvira Maciel, Rafael Oviedo.
Key Words: Contemporary Brazilian Literature. Covid-19. Space. Short Story.

LITERATURA E REALIDADE: A COVID-19 E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Rostos com máscaras, distanciamento e isolamento social, paranoia, teorias da conspiração, ansiedade, medo, senso de mortalidade: essas poderiam ser palavras-chave de alguma narrativa de ficção científica, mas acabam descrevendo a rotina de boa parte dos habitantes do nosso planeta em 2020. A

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

pandemia de Covid-19 nos jogou em uma roda-viva de perigos, nos quais nossa fragilidade individual e coletiva nunca esteve tão à mostra.

Diante disso, o presente artigo é um desdobramento do nosso atual projeto de pesquisa, iniciado a partir de julho de 2020, que se propõe a estudar de que modo a prosa brasileira contemporânea tem respondido à pandemia da Covid-19. Temos mapeado, desde março de 2020, obras de ficção – contos, novelas, romances – e crônicas.

Não se busca, é bom realçar, uma relação direta, sem mediações, entre representação literária e fato social. Nesse sentido, lembramos da lição de Antonio Candido no seu importante ensaio "Literatura de Dois Gumes":

> Traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho, mas perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários, ou como se o significado e a razão-de-ser da literatura fossem devidos à sua correspondência aos fatos históricos.
>
> A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

> ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 2017, p. 197)

É a partir de uma perspectiva de relativa autonomia do literário que temos pensado a nossa pesquisa, procurando não justificar a produção ficcional contemporânea por sua adequação supostamente "correta" à realidade social, mas sim entendendo que a literatura opera um processo de transfiguração da realidade. Vida social, cultura, tradição literária e repertório individual dos escritores e escritoras são apenas alguns dos ingredientes que configuram o complexo diálogo entre literatura e realidade. No caso das relações entre a Covid-19 e a literatura brasileira, não poderia ser diferente: não buscamos uma janela, um retrato, um espelho de uma crise que é sanitária, política e humanitária. Buscamos compreender como a ficção reimagina o problema que enfrentamos, como ela nos conduz a lugares ao mesmo tempo familiares e cheios de novidade e estranhamento.

Por outro lado, o diálogo literatura e realidade possui dois gumes, ou duas vias. Voltemos à observação de Candido: "Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas" (CANDIDO, 2017, p. 197). Tendo em vista a autonomia da literatura, não podemos, por outro lado, estudá-la em uma perspectiva puramente imanentista. Isso vale para a própria pandemia da Covid-19. É possível nos perguntarmos: por que debater os seus efeitos em um periódico da área de Letras, afinal de contas? Assim como a literatura, a própria noção de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

doença não pode ser descontextualizada de uma dimensão social e ideológica. Falar da Covid-19 implica não apenas num debate pertinente aos campos das ciências da saúde, como também às humanidades. Um vírus, a percepção e o entendimento de um vírus e das possíveis doenças que ele possa vir a causar, nunca se esgota numa dimensão bioquímica e biológica. Pelo contrário, uma doença adquire significações dentro de uma experiência social, que é tanto coletiva, quanto marcada pela condição particular de cada um de nós. É o que nos afirma o livro *Os sentidos da saúde e da doença*: "Os sentidos da saúde e da doença são, ainda, configurados social, histórica e culturalmente. Eles não estão isentos de crenças, hierarquias, juízos e valor, conhecimentos e atitudes compartilhados em um grupo". (Czeresnia; Maciel; Oviedo, 2013, posição 111).

O presente artigo abordará uma das dimensões mais relevantes que pudemos observar até o momento em nossa análise do *corpus*: os modos como as narrativas da pandemia constroem os seus espaços ficcionais. Para isso, vamos analisar três contos: "As ruínas mais belas", de Carol Bensimon, "Fel", de Javier Arancibia Contreras e "Cruzadismo", de Sérgio Tavares. Os contos de Bensimon e Contreras foram publicados no dia 19 de abril de 2020 no jornal O Estado de São Paulo. O conto de Tavares é de publicação mais recente, tendo saído na revista literária Gueto em 28 de outubro de 2020.

Os três contos acima foram escolhidos, porque cada um deles constitui uma significativa amostra de como as narrativas da pandemia, ao longo de 2020, tem construído os seus espaços ficcionais. Vamos nos debruçar em três vertentes: o *espaço do isolamento*, representado pelo conto de Tavares, o *espaço do*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

movimento, representado pelo conto de Bensimon e um *espaço híbrido*, a misturar as duas dimensões anteriores, representado, nesse caso, pelo conto de Contreras.

ESPAÇO: MODOS DE PENSAR

Durante muito tempo, o espaço foi uma questão não apenas subestimada pela teoria literária, como também pelas humanidades em geral. Esta é a avaliação de Doreen Massey (2008) e também de Edward Soja: "O espaço ainda tende a ser abordado enquanto algo fixo, morto, não dialético; e o tempo, enquanto riqueza, vida, dialética, em suma, tempo enquanto o contexto revelador para uma teorização socialmente crítica"[1] (1989, p. 11). Desdobrando as considerações de Soja, partimos da hipótese de que houve uma incompreensão da natureza complexa do espaço por parte de significativas correntes das ciências humanas. Entendido somente como um mero "contexto", o espaço foi concebido enquanto algo fixo, passivo, determinista.

As contribuições teóricas das últimas décadas, por outro lado, contribuições essas que atravessam os campos da teoria literária, filosofia, antropologia, geografia humana, sociologia, entre outras disciplinas, passaram a compreender o espaço em termos mais amplos. Ainda segundo Soja (1989), podemos falar em uma virada espacial das humanidades especialmente a partir dos anos 80. Nessa seara, um divisor de águas são as considerações do historiador Henri Lefebvre (2012), com destaque para o seu importante estudo *A produção do espaço*, no qual Lefebvre defende uma noção de espaço aberto, dialógico, que produz

1 "Space still tends to be treated as fixed, dead, undialectical; time as richness, life, dialectic, the revealing context for critical social theorization".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

condições sociais ao mesmo tempo em que é modificado pelos agentes históricos. Ainda pensando nas hipóteses gerais do historiador francês, o espaço pode ser entendido como algo que se transforma, mediante mecanismos complexos, ao longo do tempo. De algo estático e mecânico, portanto, o espaço passa a ser entendido como plástico e em constante metamorfose.

No campo dos estudos literários brasileiros, são de fundamentação importância para a nossa pesquisa as reflexões sobre espaço e narrativa encontradas em Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1985), Claudia Barbieri (2009) e Luis Alberto Brandão (2013). Para Barbieri, por exemplo, o espaço teria a seguinte função literária:

> O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. (BARBIERI, 2009, p. 105)

Brandão, por sua vez, ao discorrer sobre como o espaço, não apenas o espaço literário, é percebido em determinadas correntes da filosofia, conclui:

> Isso explica o fato de o espaço ser tomado tanto como algo dado, da ordem do observável – o que o qualifica como categoria da própria realidade,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

> do próprio mundo empírico –, quanto algo que é da ordem do possível, daquilo que viabiliza a ocorrência de outras categorias: como condição de possibilidade. Por um lado, o espaço é determinado, resultado de determinações; por outro, é determinante, produtor de determinação. (BRANDÃO, 2013, p. 56)

Por fim, cabe destacar de igual maneira a reflexão do escritor pernambucano Osman Lins a respeito das funções do espaço na narrativa:

> Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero. (LINS, 1976 p. 72)

Colocando essas três perspectivas em diálogo, é possível afirmamos que o espaço pode ser definido em duas dimensões fundamentais. A definição é, também, uma demonstração de algumas das suas funções em um poema ou em uma narrativa. Primeiro, o espaço é um índice da realidade concreta, geográfica. Mas o espaço é, ao mesmo tempo, um contexto, a conjuntura que abriga todo um feixe de relações do mundo físico e social. O espaço enquanto índice da realidade concreta é exemplificado como uma casa, a natureza, as dimensões pública e privada da vida humana, entre outros exemplos possíveis. O espaço enquanto contexto implica pensar o quanto conflito, personagem e tempo, por exemplo, não podem ocorrer sem uma dimensão mais ampla que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

os contextualiza. Dessa maneira, há sempre uma faceta espacial para o tempo, para as personagens e para o enredo em contos, romances, novelas.

Voltando a Brandão, concordamos quando o escritor e professor mineiro identifica quatro abordagens predominantes quando a crítica literária se debruça sobre o tema do espaço na literatura: "representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem" (2013, p. 23). Entendemos que essas quatro perspectivas não são excludentes entre si. Pelo contrário, elas se complementam. No entanto, nosso estudo enfatizará somente o primeiro aspecto, o da representação do espaço, por ser esse aspecto o que melhor representa a questão do espaço pandêmico não só nos três contos analisados, como em todo o *corpus* do projeto de pesquisa que estamos desenvolvendo.

Partindo da abordagem da representação do espaço, trabalharemos agora com a ideia, formulada por Osman Lins, de "espaço social". Segundo Lins (1976, p. 74-75), o espaço social ajuda na caracterização e contextualização das personagens de uma narrativa. Lins (1976, p. 97-101), em seguida, continua a desenvolver essa ideia, afirmando que o espaço *caracteriza, situa* e *influencia* personagens. Tudo isso, segundo o escritor pernambucano, se dá com a interação entre personagens e espaços.

Antes de continuarmos, é importante lembrar que Osman Lins mapeia a função mais frequente desempenhada pelo espaço nas narrativas, enfatizando, em sua elaboração teórica, a função contextualizante dos espaços. No entanto, podemos afirmar (e isso está presente ao longo das reflexões já citadas de Luis

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

Alberto Brandão e Claudia Barbieri) que o espaço pode assumir um protagonismo de tal medida que ele próprio se torna uma importante personagem da narrativa. Um exemplo clássico, no caso da literatura brasileira, é o romance naturalista *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (2012). No romance brasileiro contemporâneo, podemos observar isso em três importantes obras publicadas nas últimas décadas: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (2018), *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2013) e *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito (2008). Nelas, os espaços-personagens são a favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, a cidade de São Paulo e o sertão cearense, respectivamente.

Em outras obras, o espaço assume dimensões estranhas, insólitas, filosóficas, até mesmo perturbadoras, nas quais a sua função de construir atmosferas é levada a criativas possibilidades expressivas. A rica tradição literária do insólito, bem como os subgêneros do horror, da ficção científica e da fantasia, por exemplo, caminham por essa vereda. Em outra chave, obras como a do escritor argentino contemporâneo Juan José Saer desnaturalizam e dessocializam o espaço, ao ponto da dimensão espacial em seus contos e romances se tornar um mistério de incomunicabilidade e estranheza.

Voltemos, contudo, às narrativas brasileiras da pandemia. Em termos de tendências do espaço, boa parte delas trabalha com a construção de espaços sociais reconhecíveis. Esses espaços desempenham uma função, nessas narrativas, de contextualizar e situar as personagens e os conflitos dos seus enredos no contexto da Covid-19. Isso vem ao encontro da proposta estética predominante na maior parte das narrativas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

pesquisadas, que abraçam o que podemos chamar, utilizando uma terminologia baseada no crítico estadunidense James Woods (2017) de "realismo flaubertiano". Ou seja: a maior parte das narrativas pesquisadas se posiciona dentro de um realismo pouco experimental e mais linear, muito calcado nos grandes paradigmas realistas do século XIX[2].

Uma parcela das narrativas lança mão do que chamamos em nossa pesquisa de *espaços do isolamento*. São contos nos quais o enfoque reside na vida de personagens das classes médias e altas das cidades brasileiras, com destaque para os grandes centros urbanos. Os seus personagens vivem em uma situação de isolamento social e precisam lidar com os problemas advindos dessa situação. Há uma forte dicotomia entre o espaço público – ruas, esquinas, estabelecimentos comerciais – e o espaço privado de casas, apartamentos, ou propriedades rurais, por exemplo. O senso de isolamento é acentuado, com as personagens pouco se deslocando pelas cidades nas quais moram. Na clausura, surgem os conflitos com familiares, com amigos, com os relacionamentos amorosos; abre-se um espaço para exercícios da memória e da exploração interior da subjetividade.

Por outro lado, outras narrativas enfatizam os *espaços do movimento*. Se a primeira categoria se organiza em torno das classes mais economicamente favorecidas, a tendência da segunda categoria é a de abordar as vivências de personagens em alguma condição de vulnerabilidade social. Pessoas em situação de rua, desempregados, profissionais cujo trabalho é bastante precarizado,

2 O tema do realismo nas narrativas brasileiras da pandemia foi objeto de debate de trabalho anterior nosso, assim como será aprofundado em trabalhos posteriores.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

profissionais do sexo, moradores de comunidades periféricas são alguns dos extratos sociais que identificamos ao lermos essas histórias. Nesse caso, o isolamento social é constantemente rompido por uma questão de sobrevivência e/ou precariedade de moradia. As ruas, já perigosas para muitas dessas personagens, assumem um perigo em dupla camada: à violência, rondando as esquinas, se soma o risco da contaminação pelo vírus.

A terceira e última categoria é uma mistura das duas primeiras. As narrativas misturam movimento e isolamento, bem como diferentes classes sociais, para dar conta dos dramas vividos nas ruas, no comércio, nas moradias, nas alcovas.

ESPAÇO DO ISOLAMENTO: "CRUZADISMO", DE SÉRGIO TAVARES

"Cruzadismo" apresenta uma dimensão espacial que dialoga muito bem com a nossa primeira hipótese, a dos *espaços do isolamento*. O seu autor, o carioca Sérgio Tavares, vem angariando importantes premiações literárias. Além de ter vencido os prêmios Sesc e Fesp de literatura, foi finalista do Prêmio Brasília de Literatura. Em paralelo à sua carreira de ficcionista, Tavares é um crítico literário de fôlego. Seu blog *Nova crítica*[3] sistematicamente vem resenhando os principais lançamentos da prosa contemporânea brasileira.

O enredo é simples, pois se resume a relatar a vida cotidiana de Selmo e Regina, um casal de classe média alta, aposentado e com as filhas já adultas, antes e durante a pandemia. A linguagem do conto é concisa e permeada por ironias. A ironia é garantida pela própria natureza concisa da linguagem, porque a todo

3 https://anovacritica.wordpress.com/

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

instante há um senso de ridículo, ou mediocridade, na vida das personagens. Tudo isso é transmitido ao leitor pela linguagem protocolar, em tom de relatório objetivo, o que garante um contraste interessante. Um exemplo é o perfil que o narrador elabora de uma das filhas do casal:

> Eliana sempre foi rebelde. Viveu, na adolescência, o surgimento do movimento grunge, *que levou quinze anos para superar*. Pintou o cabelo de verde, usava camisões de flanela e coturno *num verão tropical de quarenta graus*. Fumava demasiadamente *e se sustentava com empregos curiosos*. Até que sofreu um acidente automobilístico e saiu do coma dizendo ter recebido um chamado. Mudou-se para o Canadá onde, de acordo com fotos que mandava, por e-mail, para os pais, *ingressara numa comunidade religiosa que acreditava na Segunda Vinda*. (TAVARES, 2020, s.p., grifos nossos)

Os paradoxos da personagem nos são explicados em uma linguagem não paradoxal. O sumário de toda uma existência – uma vida passada a limpo em um único parágrafo – combina bem com a concisão do conto como um todo. Eliana, parece nos dizer o narrador, é complicada, mas não é uma pessoa complexa. O mesmo pode ser deduzido das demais personagens de "Cruzadismo".

Nas páginas anteriores do presente estudo, sustentamos a hipótese da tendência realista das narrativas da pandemia. Nesse sentido, Sérgio nos confirma e ao mesmo tempo nos desmente. Sua linguagem, distanciada, irônica, analítica, sem arroubos metafóricos ou experimentalismos na estrutura, nos remete a um realismo mais tradicional... Contudo, um detalhe importante deve ser observado:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

Tavares insere uma intervenção gráfica no seu conto, que é ilustrada pelas duas imagens a seguir:

Figura 1 – Parágrafo Cruzadismo

Cláudia era a mais velha. Formou-se em Biologia pela UFF, e agora trabalhava para uma **2.** □ □ □ que administrava ações socioeducativas para crianças **3.** □□□□□□□□□□□ e em áreas de manguezais. Por conta disso, foi morar em **4.** □□□□□□□□. Eliana sempre foi rebelde. Viveu, na adolescência, o surgimento do movimento grunge, que levou quinze anos para superar. Pintou o cabelo de verde, usava camisões de flanela e coturno num verão tropical de quarenta graus. Fumava demasiadamente e se sustentava com empregos curiosos. Até que sofreu um acidente automobilístico e saiu do coma dizendo ter recebido um chamado. Mudou-se para o Canadá onde, de acordo com fotos que mandava, por e-mail, para os pais, ingressara numa comunidade religiosa que acreditava na Segunda Vinda. Também casou-se espiritualmente com um **5.** □□□□□□□□□.

Fonte: Criação de Sérgio Tavares.

Figura 2 – Tabela Cruzadismo

Palavras cruzadas:

01. F□□□ (Fundo de Garantia do Tempo de Serviço; sigla)
02. O□□ (Organização Não Governamental; sigla)
03. R□□□□□□□□□□ (Que vive junto de ribeiras ou rios; feminino, plural)
04. A□□□□□□□ (Município localizado no Pará)
05. B□□□□□□□□ (Aquele que nasce em Benin)
06. O□□ (Conjunção que liga palavras ou orações, indicando transição)
07. L□□□□□□□ (Confinamento; em inglês)
08. S□□□□□□ (Livre de perigo, protegido; feminino, plural)
09. O□□□□ (Pronome indefinido; o segundo entre dois)
10. N□□□□□□ (Amplamente conhecido)
11. A□□□□□ (Praticante de esporte; desportista)
12. R□□□ □□□□ (Apresentadora de programa de culinária; abrev. RL)
13. O□□□□□□□□□ (Abjeto, infame, vergonhoso)

Fonte: Criação de Sérgio Tavares.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

A Figura 1 mostra o parágrafo completo da nossa citação sobre a personagem Eliana. Há quadrados em branco, precedidos por uma numeração. A chave para entender isso está ao final do conto, no qual o autor colocou as dicas para que o leitor, convidado a ativamente completar o sentido do conto, possa resolver a charada de cada uma das 13 palavras-cruzadas. "Cruzadismo" se explica como título por remeter a esse elemento lúdico na construção do conto e que espelha o hábito da personagem Selmo de resolver palavras-cruzadas.

O experimentalismo da narrativa cumpre também uma função ideológica. O conto de Tavares é um dos exemplos mais explícitos das sérias ressalvas que boa parte das narrativas, até o momento, faz sobre a atuação dos políticos na pandemia. E parte significativa das críticas dos nossos autores contemporâneos, tanto na ficção, quanto em crônicas, se endereça ao Presidente da República Jair Bolsonaro[4]. Além dos verbetes fazerem referência a polêmicas da gestão Bolsonaro, não escapa aos nossos olhos que as treze letras formam uma conhecida frase da militância política anti-bolsonarista, em especial no campo da esquerda. A ironia final da quantidade de verbetes/letras igualmente não nos escapa, já que o número 13 é uma provável referência, por parte de Sérgio Tavares, ao Partido dos Trabalhadores, um dos principais opositores ao atual governo federal e que disputou com Bolsonaro o segundo turno das eleições presidenciais em 2018.

Há duas dimensões espaciais no conto. A primeira é a construção da típica condição de isolamento dos setores da

4 Um bom apanhado das críticas à condução da pandemia por parte do governo Bolsonaro pode ser encontrado na introdução e conclusão do livro *A bailarina da morte*: a gripe espanhola no Brasil, de Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2020).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

classe média que puderam e decidiram levar essa recomendação a sério. Tavares acentua a mediocridade existencial e a alienação política do casal protagonista relatando, sempre numa linguagem protocolar-irônica, a nova rotina em tempos pandêmicos. Ao contrário, contudo, de boa parte dos contos pesquisados em nosso projeto, nenhum grande conflito, entre as duas personagens, é causado pelo isolamento social. A intencionalidade do conto reside bem mais no comentário social, ancorado na construção paródica de tipos sociais. O exemplo abaixo nos parece uma boa amostra da nossa interpretação:

> Então teve início a pandemia do Covid-19. Selmo e Regina se assustaram, por serem do grupo de risco, mas não embarcaram na loucura do papel higiênico e do álcool em gel. Enfrentaram o 7. com parcimônia, fazendo compras por delivery, que higienizavam com água e sabão, depois espirros de álcool setenta graus. Selmo aprendeu, com vídeos de receitas no Youtube, a fazer pão e massa de pizza. O recorte do mundo que viam era a vista da varanda. Baixaram aplicativos de banco no celular, passaram a fazer exercícios e meditação, assistiam lives, tomando cerveja. A grande preocupação era com as filhas, sobretudo com Cláudia, que vivia no Norte do país, onde se concentrou altos casos de contágio e morte. Mas estavam bem, 8. □□□□□□□; falavam-se por Whatsapp duas vezes por semana. De resto, era o isolamento. (TAVARES, 2020, s.p.)

O espaço é esboçado em poucas palavras, sem nenhum grande detalhamento descritivo, ou construção metafórica. Ele é de fato utilizado na função mais tradicional da construção de um contexto social para acentuar a caracterização do casal protagonista pertencendo a uma classe média em situação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

econômica confortável. A espacialidade social se resume ao mundo doméstico do apartamento no qual ambos vivem. A rua é um eco distante; todos os atos de consumo são feitos sem acesso ao espaço público, e sim adentrando no espaço virtual, o que comprova o acesso do casal a uma internet rápida e a uma boa margem de crédito e renda. As personagens se movem em cena durante a pandemia? Sim, mas só em círculos dentro da sua própria casa.

Nos parágrafos seguintes ao transcrito acima, a mensagem política se acentua, já que quase todos os verbetes das palavras-cruzadas resolvidas por Selmo e sua esposa fazem referência aos acontecimentos políticos pertinentes ao governo Bolsonaro. Aqui o lúdico cumpre uma função de comentário político, também. Porque Selmo e Regina não reagem, favoravelmente, ou desfavoravelmente, às notícias políticas, ou aos verbetes políticos das palavras-cruzadas. Ambos parecem totalmente indiferentes às crises políticas ou ao número de mortos na pandemia, por exemplo. Há um vazio existencial, um vazio de significado de vida, um vazio de compreensão política, que é espelhado pelo vazio dos quadrados deixados em branco ao longo do texto. Essa é a segunda espacialidade, pouco frequente nos contos analisados até agora em nossa pesquisa: a exploração da espacialidade da linguagem enquanto elemento de construção de significados.

ESPAÇO DO MOVIMENTO: "AS RUÍNAS MAIS BELAS", DE CAROL BENSIMON

Bensimon, assim como Sérgio Tavares e Javier Arancibia Contreras, tem construído uma destacada carreira na literatura

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

contemporânea brasileira. Vencedora do prêmio Jabuti de melhor romance em 2018, Bensimon também já foi finalista de edições anteriores do prêmio Jabuti e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Em paralelo à sua carreira como romancista, Bensimon tem obtido destaque como cronista e ensaísta.

Diferente é a experiência pandêmica vivida por Edgar, protagonista do conto "As ruínas mais belas". Edgar é limpador de piscinas. Seu trabalho é de baixa remuneração e com pouca proteção trabalhista. Tal como no conto de Tavares, não há grandes acontecimentos. O conto de Bensimon mantém a tendência realista, com um pé na crônica e outro na prosa poética. "As ruínas mais belas", assim como "Cruzadismo", é um estudo de personagem, um estudo de como o curso da vida cotidiana pode, ou não, ser alterado pela pandemia de Covid-19. Há, no entanto, uma crucial diferença. A escritora gaúcha substitui a ironia, identificável no conto de Tavares, pela empatia ao narrar a vida de Edgar.

Prejudicado financeiramente, Edgar não pode se dar ao luxo de cumprir à risca as recomendações de isolamento. Pelo contrário, ele precisa se pôr em movimento pelos espaços pandêmicos, arriscando a própria vida em troca da subsistência. Outra razão contribui para que ele saía de casa:

> O vírus fechou os hotéis. Os gerentes mandaram mensagens de voz dizendo que não precisariam dos serviços de Edgar por algumas semanas e encerravam sempre com palavras positivas, mas ele não era nem tão otimista, nem tão bobo. Por três noites seguidas, ficou rodando pela cidade. *Conseguia enxergar claramente a ruína de tudo*. Tinha conhecido o lugar sem o parque temático da fábrica de chocolates, sem o teleférico, sem os

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

> festivais. Conseguia imaginar o escuro. Conseguia ouvir os grilos e ver as trepadeiras escalando vagarosamente as colunas de concreto. Sua referência era o cassino abandonado, multiplicado por mil, dois mil. Quando jovem, quantas vezes tinha dormido naqueles cômodos erguidos pela metade? Só precisava de uma garrafa de Velho Barreiro e de um cobertor. *Edgar nunca achou difícil imaginar o fracasso*. (BENSIMON, 2020, grifos nossos)

Há, em especial nos dois trechos grifados, um claro comentário social. Edgar aceita sair de casa, mesmo sob o risco de um vírus mortal, porque a precariedade e a vulnerabilidade sempre foram uma marca da sua condição. Essa é uma visão frequente nos contos que usam o espaço do movimento. Tais espaços comportam em si uma crítica dos problemas estruturais brasileiros.

A espacialidade do conto possui um sabor melancólico e apocalíptico. A chave poética de construção dos espaços nessa narrativa é a da ruína. A paisagem arruinada parece desnudar a derrocado social de um país de contrastes violentos. Os espaços do movimento e do isolamento, em "As ruínas mais belas", se observam com estranhamento e paranoia:

> Trabalhava agora nas casas que ficavam perto do grande lago. Usava luvas e máscara. Ninguém chegava perto dele. Acionavam o porteiro eletrônico e sequer apareciam no jardim para perguntar qualquer coisa ou conferir o que ele estava fazendo. Um copo d'água seria demais. As pessoas com dinheiro ainda tinham o privilégio de ter medo, então queriam todo o lazer dentro dos limites da casa. Algumas dessas construções possuíam muitas décadas de vida, o que se media

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

> pelo tamanho de tudo. Parecia que os sonhos, antigamente, tinham mais espaço para onde crescer (BENSIMON, 2020)

Carol Bensimon incorpora ao seu relato uma atmosfera herdada das distopias apocalípticas e das fantasmagorias da literatura insólita. É um tempero, uma pitada de estranhamento, cuja eficácia é imensa. Distopia e fantasmas – ambas se realizam menos nas personagens, no que fizeram ou deixaram de fazer, e mais no espaço, na percepção espacial de Edgar enquanto ele vaga pela devastação existencial e política da pandemia: "a ruína de tudo"; "Conseguia imaginar o escuro"; "imaginar o fracasso"; "nova configuração do mundo"; "as pessoas sabiam do que antes era invisível"; "As coisas mais sombrias que Edgar já ouvira".

Publicado em abril, no auge da nossa crise sanitária e política, na qual havia crescimentos de contaminação, morte e internações galopantes, além do início dos embates políticos sobre medicamentos e isolamento social, o conto projeta algumas ansiedades daquele momento, como a da possível convulsão social entre despossuídos e a elite:

> Edgar achava fácil imaginar o abandono e o vazio do que via ao seu redor, porque tanta gente lá fora, em desespero, um dia ia sem dúvida derrubar os portões, quebrar as janelas e pegar tudo que precisasse realmente e tudo que achasse que precisava, como estava acontecendo em outros lugares chamados Quito, La Paz, Buenos Aires, Los Angeles. (BENSIMON, 2020)

Do mesmo modo, em abril, a autora especula como seria a reação das pessoas quando o turismo e os hotéis reabrissem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

plenamente, como é agora o caso no momento no qual escrevemos o nosso artigo. No trecho abaixo, há uma dimensão de ficção especulativa a ecoar pesadelos de contaminação e morte típicos de um registro mais característico do campo do insólito:

> Além disso, agora as pessoas sabiam do que antes era invisível; se por um acaso fossem parar num quarto de hotel, respondendo ao velho desejo por lugares distantes e pela quebra de rotina que, por sorte, poderia ser parcelado em até seis vezes, era como se vissem os espectros de todos os que já tinham passado por lá. Um quarto superpovoado. Um museu de saliva, digitais, células mortas. (BENSIMON, 2020)

São mal-assombrados, esses hotéis, um misto do filme *O iluminado*, de Stanley Kubrick, com *O cortiço*.

ESPAÇOS MISTOS: "FEL", DE JAVIER ARANCIBIA CONTRERAS

O terceiro autor escolhido não só faz parte da mesma geração dos dois anteriores, como vem trilhando uma igualmente sólida carreira literária. Jornalista de formação, Contreras, descendente de chilenos, nascido na Bahia e radicado em Santos, já foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e venceu, em fevereiro de 2020, pouco antes da pandemia acontecer em definitivo no Brasil, o prêmio APCA de melhor romance de 2019.

Roberto, protagonista de "Fel", poderia ser uma das personagens a observar, da janela da sua mansão, Edgar limpando uma piscina. Tavares abordou a classe média; Bensimon, o trabalhador precarizado; Contreras mira nos impactos da Covid-19 na rotina da elite brasileira. Volta a ironia vista no conto do escritor carioca: o narrador de "Fel" não nutre simpatias por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

seu protagonista, nem faz questão de esconder isso. Empresário, Roberto é caracterizado como autoritário, insensível e egoísta. Se o compararmos com os dois contos analisados anteriormente, "Fel" apresenta um enredo com um pouco mais de acontecimentos. Embora tenhamos, tal qual os outros, um estudo de personagem; embora Roberto nos seja apresentado em sua vivência cotidiana, há mais conflitos e até uma morte. Além de sofrer com a saúde – a personagem sofre de uma gastrite, provavelmente causada pela ansiedade sentida por causa da pandemia –, Roberto deixa de ser muito rico para ser "apenas" rico. A personagem possui conflitos com a própria saúde, com o cachorro da casa – que o odeia – e, mais ao fim da narrativa, com moradores de rua que encontra enquanto passeia. No fim do conto, estressado e ansioso, Roberto falece, subitamente.

A estrutura do conto, assim como a sua linguagem, não se distancia do estabelecido pelas duas narrativas anteriores. Como foi dito, a sátira recai totalmente sobre Roberto, embora algo da empatia encontrada em "As ruínas mais belas" possa ser identificada na relação amistosa que o cachorro de Roberto estabelece com um morador de rua. Sem dúvidas, a visão ideológica da narrativa, marcada por uma forte crítica ao empresariado brasileiro, materializada na figura de Roberto, e seu comportamento na pandemia, é por outro lado representada na figura do cão e na sua simpatia pelos mais pobres.

Roberto, não obstante sua classe social, é visto tanto em um espaço do isolamento, quanto em um espaço do movimento. Ao contrário de Edgar, no entanto, Roberto transita pela rua por lazer, e não por necessidade. Irresponsável, seu egoísmo se expressa

 http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

plenamente na sua recusa de usar uma máscara no passeio na rua: "Apanha a coleira e Hans solta um grunhido grave e interno, mas cede. Roberto decide ir sem a máscara. Pensa que seria incoerente querer um pouco de liberdade usando aquilo." (CONTRERAS, 2020).

O conto de Contreras pode ser dividido em duas partes. Para cada parte, um espaço. Primeiro, o espaço doméstico:

> O médico olha ao redor do casarão, *um palacete* da primeira metade do século XX todo reformado e *ladeado por um belo jardim*, por uma piscina em curva e uma *estufa de vidro repleta de orquídeas*. Ele balança a cabeça, bufa, diz a Roberto que ele tem restrições de saúde e de idade, que as ruas estão sendo monitoradas, que ele é um privilegiado. Roberto meneia a cabeça positivamente. Entretanto, está na casa há dois meses e não aguenta mais. Os empregados já não vão. É obrigado a pedir comida todos os dias. *Tudo está uma bagunça. Há excremento de cachorro por todo o lado*. (CONTRERAS, 2020, grifos nossos)

A descrição é concisa, já que o espaço em "Fel" mantém a tendência geral de brevemente contextualizar e caracterizar seus personagens. O espaço social da casa se revela condizente com a condição econômica do casal, bem como com os hábitos frequentes das classes mais favorecidas economicamente de depender dos seus trabalhadores domésticos. Essa dependência é vista pelo conto como uma marca do nosso atraso social.

Apesar dos excrementos por todo lado, o espaço privado é considerado seguro por Roberto. No entanto, o tédio e a ânsia por uma ilusão de liberdade o levam a levar o cachorro para passar. A segunda metade do conto se inicia com a transição entre o espaço privado e o espaço público, representado pela rua:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

> Abre o portão lateral e dá alguns passos. Respira fundo. Tenta rememorar o cheiro peculiar de dama-da-noite, *mas só o que sente é o fedor do lixo acumulado nas ruas*. Viu na tevê que os lixeiros estão em greve após a morte de dezenas deles. Circula um pouco. Faz tempo que não anda por ali. Usa o carro para tudo e, a pé, a perspectiva é outra. *Parece um estranho na sua própria rua*. [...] É incrível como as praças e os parquinhos sempre são assombrados por vagabundos, pessoas improdutivas incapazes de gerar qualquer tipo de retorno à sociedade e loucos, Roberto pensa assim que se aproxima do lugar. Não lembra daquela praça estar assim, ao deus dará. Seus filhos brincaram ali. Tudo deve ter piorado após a quarentena compulsória se arrastar por meses. Até a segurança do bairro pareceu diminuir. (CONTRERAS, 2020, grifos nossos)

Outra vez, o espaço desnuda o que estava oculto sob determinada perspectiva ideológica, nesse caso marcada, em Roberto, pela sua condição de classe. O problema dos sem teto e da degradação do espaço público como um todo é atribuída, pelo protagonista, à pandemia da Covid-19. Sua incapacidade de entender com profundidade a dimensão da desigualdade brasileira está vinculada à sua inépcia em entender e analisar o espaço público à sua volta. Isolada, vivendo em uma bolha de segurança, parcela da população brasileira, ao colocar os pés para fora de sua residência ou de seu carro, reagirá como Roberto reagiu: "parece um estranho em sua própria rua". O estranhamento é intensificado pela pandemia, mas existiria de qualquer modo.

Como ocorreu com a descrição da casa, a rua é construída com traços breves e concisos, porque a sua função é a mesma. Há, no entanto, uma curiosa característica em comum entre a rua e a sua

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

mansão: a sujeira. O "tudo está uma bagunça" da mansão se irmana com o "o fedor do lixo acumulado nas ruas". O espaço, mais uma vez, é a face visível do comentário social, que se expressa aqui como uma reflexão sobre a condição precarizada dos empregados domésticos e dos lixeiros, por um lado, e sobre uma faceta predatória e egoísta das classes mais ricas, por outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ironia, comentário social, ruína, alienação, degradação, ansiedade: esses são alguns dos principais aspectos trabalhados pelos três contos analisados. E todos eles se expressam através de imagens dos espaços públicos e privados pelos quais as personagens transitam.

Como vimos, se Contreras e Tavares não poupam críticas aos privilégios e alienação dos mais favorecidos, Bensimon foca em uma visão empática das fragilidades sociais, sem com isso idealizar o seu protagonista. Em comum aos três contos, um comentário crítico sobre as contradições sobre as quais está fundada a sociedade brasileira, contradições essas que são intensificadas por uma crise política e sanitária aguda causada pela pandemia da Covid-19.

Abraçando um registro realista, às vezes satírico, às vezes com tons de insólito, os três contos criam espaços em pinceladas concisas, o que ajuda a contextualizar e caracterizar as personagens das suas histórias.

Cada um a seu modo, as três narrativas da pandemia analisadas indicam possíveis modos de interpretação e constituição do que, daqui a alguns anos, poderá formar o imaginário literário da pandemia. Tavares, Bensimon, Contreras

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

e a literatura contemporânea em nosso país vão construindo boas histórias da pandemia para, a seu modo particular, fazer, de igual maneira, história.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. *In:* FILHO, Ozíris Borges; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Poéticas do Espaço Literário.* São Carlos: Editora Claraluz, p. 105-127, 2009.

BENSIMON, Carol. As ruínas mais belas. *Lições de quarentena em quatro contos.* Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,licoes-de-quarentena-em-quatro-contos,70003275859. Acesso em 2 out. 2020.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguera, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CONTRERAS, Javier Arancibia. *Lições de quarentena em quatro contos*. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,licoes-de-quarentena-em-quatro-contos,70003275859. Acesso em 2 out. 2020.

CZERESNIA, Dina; MACIEL, Elvira Maria Godinho de Seixas; OVIEDO, Rafael Antonio Malagón. *Os sentidos da saúde e da doença*. Rio de Janeio: Editora Fiocruz, 2013.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Malden: Blackwell, 2012.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Tusquets, 2018.

MASSEY, Dorren B. *For Space*. Londres: Sage, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *A bailarina da morte*: a gripe espanhola no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55789

SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies*: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso, 1989.

TAVARES, Sérgio. Cruzadismo. *Revista Gueto*. Disponível em: https://revistagueto.com/2020/10/28/cruzadismo-conto-inedito-de-sergio-tavares/?fbclid=IwAR0oXm-IyJcF27oVpSqfTV8jHmZjkGMfu80mfmqu1FxTbgmbN5pI-h1Qm4c. Acesso em 2 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

08

EPIDEMIA DO SILÊNCIO: LEITURA COMPARADA DE "DEMÔNIOS" E "CIDADE ADORMECIDA"

Karla Menezes Lopes Niels
Isabela Melim Borges
Fernanda Tonholi Sasso Curanishi
Marciana Gonçalves Farinha

Recebido em 02 nov 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Karla Menezes Lopes Niels é doutora.
http://lattes.cnpq.br/9241571154601781
https://orcid.org/0000-0002-3647-2427
karla.niels@gmail.com

Isabela Melim Borges é doutora e pesquisadora do NuPILL – Núcleo de pesquisa em informática, literatura e linguística da Universidade Federal de Santa Catarina.
http://lattes.cnpq.br/0016230544858169
https://orcid.org/0000-0003-2934-5072
Isamelim74@gmail.com

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi é doutoranda pela Universidade Estadual de Londrina, professora colaboradora em Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Africana pela Universidade Estadual do Paraná e pesquisa do grupo de pesquisa Diálogos literários: do intertexto à correspondência.
http://lattes.cnpq.br/7375861692243621
https://orcid.org/0000-0002-6256-4093
Fernanda.tonholi@gmail.com

Marciana Gonçalves Farinha é doutora, professor da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisadora do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

RECUID – Refletir para cuidar – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Intervenção em Saúde Mental.
http://lattes.cnpq.br/2345990227231629
https://orcid.org/0000-0002-2024-7727
farinhamarciana@gmail.com

Resumo: O temor da morte e da doença são medos muito latentes no ser humano. Uma forma de exorcizar esses medos passa pela ficção. Por isso, a partir do diálogo entre os contos "Demônios", de Aluísio de Azevedo, e, "Cidade Adormecida", de Marcel Schwob, o presente artigo abordará questões intrínsecas ao medo da peste e da morte, sobretudo, o silêncio que tal medo enseja, como consequência das insólitas "epidemias" presenciadas pelos narradores. Trata-se de questões que se aproximam de experiências vividas em situações extremas, a exemplo, de outras pestes, como a que hoje presenciamos, isto é, a pandemia de Covid-19. Embasamos esse diálogo nos estudos seminais acerca do fantástico, bem como nos estudos de Jean Delumeau (2009), Eni Orlandi (2008) e Edgar Morin (1970).
Palavras-chave: Fantástico. Medo. Epidemia. Silêncio. Aluísio Azevedo. Marcel Schwob.

Abstract: The death's and diseases' fears are very latent in human beings. One way to exorcise these fears is by fiction. Therefore, based on the dialogue between the tale "Demons", by Aluísio de Azevedo, and "Cidade Adormecida", by Marcel Schwob, this article will approach intrinsic issues to the Plage's and death's fears, especially, the silence that tfear gives way, as consequence of the unusual "epidemics" witnessed by the narrators. These are issues that come close to experiences lived in extreme situations, for example, other pests, such as the one we witness today: the Covid-19 pandemic. We base this dialogue on the seminal

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

studies on the fantastic, as well as on the studies of Jean Delumeau (2009), Eni Orlandi (2008) and Edgar Morin (1970).
Keywords: Fantastic. Fear. Epidemics. Silence. Aluísio Azevedo. Marcel Schwob.

INTRODUÇÃO

Há uma profecia na Bíblia (LUCAS 21:10,11) que reza sobre os últimos dias da existência humana na terra, admitindo epidemias que aconteceriam num lugar após outro e que, então, viria o fim, isto é, a guerra do grande dia de Deus, o Armagedom. A peste, nos dias que antecederiam o final, seria então representada pelo quarto Cavaleiro do Apocalipse, o cavaleiro descorado, aquele que mata com a "praga mortífera" (BÍBLIA, 2015) (APOCALIPSE 6:8).

A despeito do vaticínio, historicamente, de tempos em tempos, a humanidade é assolada por uma grande epidemia mundial. Outras, isoladamente, provocam tragédias similares às de proporções pandêmicas, uma espécie de controle natural da população. Isso, somado à profecia bíblica, ensejou no homem o medo da finitude através da doença, seja por causa natural, por provisão divina ou por arma biológica.

No período de 1348 a 1720, a Europa teve que conviver com a peste, talvez ainda uma das maiores epidemias vividas pela humanidade, "uma praga comparável às que atingiram o Egito" (DELUMEAU, 2009, p. 161). Foram quatro séculos de epidemia virulenta em que o flagelo surgiu e desapareceu com a mesma rapidez, em diferentes países europeus, ocasionando uma atmosfera de temor latente com episódios de "pânico coletivo"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

(DELUMEAU, 2009, p. 154). A incerteza e a impotência eram grandes, pois o tempo entre o adoecimento e a morte do indivíduo era contado em poucos dias, senão poucas horas. Por isso, em diversos momentos, na falta de melhor explicação, atribui-se à peste ao castigo divino (DELUMEAU, 2009, p. 163, 201, 211), ou ainda, como dissemos, ao cumprimento de uma profecia.

Vale ressaltar que, o temor da morte é latente no ser humano e que, portanto, são inúmeras as crenças acerca da vida após a morte disseminadas nas mais diversas culturas como forma de acalentar esse tipo de medo. Nesse sentido, é possível afirmar que o temor de que uma doença possa extinguir a humanidade seja algo maior que a própria morte em si. E esse é justamente o medo explorado e problematizado tanto pela religião como pela literatura.

Para Heidegger (2012), somos ser-para-a-morte, incompletos e em abertura para diversas possibilidades, inclusive as de adoecer e de morrer. O adoecer nos expõe ao temor de algo que não conseguimos precisar porque desconhecido. O medo, por outro lado, nos coloca em fuga daquilo que nos é próprio, a mortalidade. Paradoxalmente, o homem só se torna projeto acabado quando morto. Sendo assim, a consciência de sua finitude é algo que angústia o ser humano devido à possibilidade de somente ser-si-próprio ao fenecer.

Mantendo-nos no campo da ficção, voltemos a um passado não muito distante e recordemos, à guisa de exemplo, do filme *Eu sou a lenda (I am legend*), filme de Francis Lawrence, protagonizado por Will Smith. No filme, terceira adaptação de livro homônimo de Richard Matheson, o espectador presencia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

uma terra devastada pelos efeitos de uma pandemia cuja esperança de salvação jaz nos esforços do epidemiologista Robert Neville. Fato que não é diferente do que presenciamos hoje. Vivemos uma pandemia de proporções não tanto devastadoras, mas ainda assim uma das mais mortais da história da humanidade, em que todos esperam ansiosamente pelo surgimento de uma vacina que nos salvará das medidas de distanciamento social e de biossegurança, concedendo-nos a graça do retorno à normalidade!

Além do romance de Matheson, é impossível não recordar também de romances de Albert Camus e de Gabriel García Marquez, por exemplo, ou mesmo de O *último homem*, de Mary Shelley, e dos contos "O rei peste" e a "Máscara da morte Rubra", de Edgar Allan Poe. Sejam alegóricas ou não, versem sobre doenças reais ou imaginárias, o fato é que narrativas como essas sempre pareceram aos contemporâneos algo próprio dos gêneros do fantástico, do absurdo e do realismo mágico por serem impossíveis de conceber. Talvez porque a ideia de um cataclismo pandêmico fosse algo muito distante, guardado num longínquo passado, ou algo próprio das profecias bíblicas.

A literatura, em especial os textos pertencentes ao modo fantástico (BESSIÈRE, 2009; CESERANI, 2006; FURTADO, 2009), procuram trabalhar com os "medos pessoais [e, sobretudo, coletivos] enraizados" (KING, 2007, p. 110) no cerne humano. Nesse respeito, "a morte e a decomposição tornam-se inevitavelmente horríveis e inevitavelmente um tabu" (KING, 2007, p. 111) e, por isso, a exploração em narrativas fantásticas afins ao perecimento tornam-se assaz pertinentes. Se a morte é um tabu a ser explorado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

por esse tipo de narrativa, que dizer do que as causa, a peste? Segundo o ficcionista Stephen King:

> Inventamos horrores para nos ajudar a suportar horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas – para desmantelar estes mesmos elementos. O termo *catarse* é tão antigo quanto o drama na Grécia [...], mas, mesmo assim, ele tem seu uso [...]. (2007, p. 24)

E não seria essa justamente uma das funções da literatura apropriadamente apontada pelo italiano Umberto Eco (2003)? Ora, a literatura de cunho fantástico possibilita ao leitor romper com a perspectiva cartesiana e positivista do real e das dores humanas ao problematizar o próprio real através do insólito e do sobrenatural, permitindo ao leitor experienciar seus medos, passando pelo fado do pecado e da morte sem precisar vivenciá-los no mundo factual.

Partindo do pressuposto de que a possibilidade da finitude humana é mote para a narrativa fantástica e, que essa é suporte para o enfrentamento de nossos horrores verdadeiros, o presente trabalho pretende analisar comparativamente os contos "Demônios", do brasileiro Aluísio Azevedo, e, "A cidade adormecida", do francês Marcel Schwob, ambos de fins do século XIX. Procuraremos, portanto, considerar, através dessas narrativas, questões intrínsecas ao medo da peste e da morte, sobretudo, o silêncio que tal medo enseja, como consequência do próprio flagelo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

DEMÔNIOS: A NOITE DA QUAL NÃO ACORDOU NINGUÉM

O nome de Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo sempre esteve atrelado à estética real-naturalista. Tanto que tem sido apontado pelas historiografias literárias e pelos manuais didáticos como o próprio iniciador do naturalismo com a publicação de *O Mulato* (1881) e, sobretudo, com o marco de *O cortiço* (1890) que, segundo Alfredo Bosi, teria sido o verdadeiro produto do nosso naturalismo (BOSI, 2006, p. 190).

Entrementes, o autor naturalista escreveria mais obras díspares do que afins a esta estética. Como bem pontua Flávio Moreira da Costa, rememorando Wilson Martins, sua produção naturalista está mais para a exceção do que para a regra (COSTA, 2016, p. 631). Um caso exemplar de narrativa que destoa um pouco da estética naturalista é o longo conto "Demônios" publicado pela primeira vez em folhetim no ano seguinte à publicação de *O Cortiço*. Aquele reaparece em duas novas publicações em livro, respectivamente, em 1883, compondo a coletânea de título homônimo e, em 1898, no compêndio *Pegadas*; versões significativamente mais curtas do que a primeira. O conto, além das variantes de curadoria de seu autor, contou ainda com inúmeras reedições e faz-se rotineiramente presente nas antologias de contos fantásticos. Para fins deste trabalho, usaremos a última versão, justamente a que tem sido mais editada e publicada.

No conto azevediano, o narrador principia por descrever a visão de seu "pobre quarto" (AZEVEDO, 2010, p. 123) de estudante em uma pensão do Rio de Janeiro em que gozava de uma "vista esplêndida" (AZEVEDO, 2010, p. 123) de "grande parte da cidade" (AZEVEDO,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

2010, p. 123). De frente para a janela, que descortinava excelente vista, ficava sua mesa trabalho, onde gostava de estar bem cedo pela manhã. Dificilmente trabalhava naquele sítio à noite, salvo nas noites de insônia, quando costumava sentar para escrever.

Num dado dia, ele acordou com a sensação de quem havia dormido demais e passado da hora. “Parecia-me ter dormido em demasia; ter dormido mais da minha conta habitual. Sentia-me estranhamente farto de sono; tinha a impressão lassa de quem passou da hora de acordar e foi entrando a dormir pelo dia e pela tarde” (AZEVEDO, 2010, p. 125). O curioso é que o dia não havia ainda amanhecido, mas seguia escuro como no auge da noite. O narrador recorreu a seu relógio de bolso que marcava ainda meia-noite, cuja corda havia acabado. Deu-lhe novamente corda e tornou a contemplar a escuridão.

Enfim, a despeito da sensação de estranhamento diante daquela noite tenebrosa e silenciosa, sentou-se para escrever. Foi tomado por um impulso criativo e quando deu por si havia escrito páginas e páginas. Ao consultar novamente o relógio, o espanto! Havia se passado dez horas desde que acordara e o dia não amanhecera!

O que teria acontecido? Por que o dia ainda seguia escuro? E por que até mesmo a luz da vela bruxuleava fracamente e os sons também iam desaparecendo? Intrigado e amedrontado o narrador resolve ir ao quarto de outros hóspedes da casa de pensão. O primeiro quarto em que entra é o de um médico. O homem “estava estendido em sua cama, embrulhado no lençol. Tinha contraída a boca e os olhos meio abertos” (AZEVEDO, 2010,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

133). Estava morto! E assim como ele todos os demais. O narrador parecia ser o único sobrevivente de um evento apocalíptico:

> Não encontrava ninguém com vida; ninguém! Era morte geral! A morte completa! Uma tragédia silenciosa e terrível, com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão decompostas nas imprudências da morte; estudante cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compêndio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. (AZEVEDO, 2010, p. 134)

O que teria acontecido àquelas pessoas? Por que pareciam não ter acordado daquela noite sem fim? Teriam morrido dormindo? O que teria causado essa morte coletiva durante o sono? O interessante é que a narrativa em nenhum momento nos fornece essas respostas. O narrador prossegue contando-nos os eventos subsequentes a esse cataclismo, sem tocar no mérito das causas. A lacuna permanece aberta, fato que é próprio de uma narrativa de cunho fantástico como bem já pontuaram Louis Vax (1972), Júlio Cortázar (2013) e Filipe Furtado (1980), ao afirmarem que o texto fantástico é aquele que mantém em suspenso as possibilidades interpretativas, por isso, aberto, lacunar, indeciso.

CIDADE ADORMECIDA: UMA CIDADE INANIMADA

"Cidade Adormecida", originalmente "La cité dormante", é um conto que integra o livro *Le roi au masque d'or,* publicado em 1892,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

de autoria do francês Marcel Schwob (1867-1905). Considerado um escritor simbolista e surrealista, Schwob teria influenciado até mesmo os trabalhos de Jorge Luís Borges e de Roberto Bolaño (FAVERI, 2020, p. 95-102).

O conto "Cidade Adormecida" inicia-se ambientado em um navio corsário, um bandeira negra que atravessa o oceano em busca de outros piratas e mercenários. Com a bússola quebrada, sua tripulação estava perdida no vasto oceano. É de dentro do navio que o narrador descreve ter avistado uma singular encosta. Ao mesmo tempo em que a percebe e a descreve, caracteriza também os tripulantes da embarcação como sendo "semelhantes a uma colônia de animais malfeitores e díspares, habitando uma ilhota flutuante [...]" (SCHWOB, p. 453). Parece, no entanto, estar mais interessado em comparar os "companheiros do mar" a animais do que descrever a encosta encontrada.

Esse mesmo narrador fala sobre o silêncio que, segundo ele, era algo evitado e até mesmo proibido dentro do navio, pois o capitão admitia que esse silêncio remetia a ecos de memórias ruins (lembranças dos assassinatos e das pilhagens que a tripulação fazia enquanto navegava). Com isso, era importante haver um ruído constante, pois o "silêncio lhes teria sido funesto" (SCHWOB, p. 454). Em vista disso, os tripulantes agiam sem questionar (já que eram "animais") e acabavam por obedecer ao barulho incessante que lhes era imposto, o que se tornava então algo natural para eles.

O narrador esclarece, logo no início do conto, que o corsário navegava sem bússola e que, num determinado momento, havia se deparado com uma encosta de cor amarela como ouro. Logo,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

atracaram o navio e resolveram explorar aquela região, que o capitão imaginava ser a costa do "país dourado" (SCHWOB, p. 455) devido à cor aurífera. Lá foram surpreendidos pelo silêncio que, em oposição ao que viviam dentro do navio, imperava naquele lugar, e também pelas plantas que "pareciam fixas como rocha e os animais marrons, mantinham-se numa faixa estreita fora da qual não havia movimento" (SCHWOB, p. 455). Assim, os tripulantes caminhavam dentro daquele silêncio "sofrendo com a calmaria, pois os horrores da vida passada elevavam-se neles" (SCHWOB, p. 455). Depois da chegada numa planície, de onde se avistava uma muralha de "areia faiscante" (SCHWOB, p. 455), perceberam que não havia nem eco, pois seus gritos eram abafados pelo silêncio. Imediatamente após a muralha, havia uma cidade cujo todos os habitantes estavam paralisados, tal qual os habitantes e animais da praia, como estátuas de cera! Distinguiam-se dos vivos pela imobilidade e pelas cores: amarelos, pretos, brancos e vermelhos.

Os tripulantes, de acordo com o narrador, eram tomados pelo horror do silêncio e da contemplação daquela população adormecida. Com isso, acabaram delirantes, procurando cada qual pelo seu igual: o amarelo buscava o amarelo, o branco tentava encontrar o branco e assim, abraçados em seus respectivos duplos, adquirindo a mesma cor, dormência e imobilidade das estátuas. Para o narrador, o permitir contagiar-se por aquele estranho mal, relacionava-se com a procura da pátria um dia deixada para trás. Tão logo percebe o ocorrido, o capitão foge e volta para o navio, temendo, ele também, ser tomado de assalto por aquele insólito flagelo. Escolhe assim continuar a sua jornada pelos mares já que se entendia um sem pátria.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

No conto de Schwob há vários momentos em que o leitor é deixado à deriva. Um deles é o fato de pensar um navio, desgovernado, posto que sem bússola, como uma metáfora de ilha que, apesar dos parcos ruídos, também se vê adormecida, sendo essa uma imagem paradoxal do navio adormecido tal qual uma ilha em movimento. O texto também cria a equivalência entre a insularidade do navio à deriva e a perda de consciência dos piratas, que se assemelham a animais – "sem consciência, com um instinto total guiado pelos olhos de um só" (SCHWOB, 2016, p. 454) – como características definidoras de uma cidade adormecida desenvolvida ao longo da história. O adjetivo "adormecida" carrega consigo o significado muito mais amplo do que simplesmente aquele que pegou no sono, que está sonolento. De acordo com o dicionário online *Caldas Aulete* (AULETE, 2020), também tem que ver com aquilo que não se move, aquilo que está paralisado, cuja atividade tenha temporariamente cessado. É esse significado o que se estende, por conseguinte, aos tripulantes do navio, já que são tidos como seres inanimados e apenas ruidosos, ao próprio navio insular desgovernado e, finalmente, à população da cidade em que atracam.

A partir de uma pretensa descoberta do "País Dourado" (SCHWOB, 2016, p. 455), na verdade a misteriosa cidade adormecida, há uma busca por ouro que pode ser encarada como a busca inconsciente pela quietude. Tudo, desde o título e desde as descrições iniciais, parece ter o intuito de preparar a ação para a quietude que será a causa da tragédia, uma tragédia na forma antagônica do retorno à sua cor, do retorno ao seu passado, do retorno às fontes e do regresso ao lar.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

Como uma narrativa fantástica elementar, este conto comporta a descrição de um estado de equilíbrio (em que os tripulantes, ainda que animalizados, habitando um navio à deriva) que se movimenta para um estado de desequilíbrio (personagens sufocados pelo silêncio e à procura de algum regresso à alguma pátria através do seu duplo). O equilíbrio inicial, portanto, é suspenso pelo o estranhamento sentido frente a contemplação do acontecimento insólito que propicia a hesitação que deflagrada aquilo que Tzvetan Todorov considerou como "efeito fantástico" (2012, p. 45)[1]. Desse modo, para além do ruído incessante que estava presente no ambiente do navio, tido como equilíbrio narrativo, surge um movimento dúbio proporcionado pela descrição da cidade adormecida com suas figuras de cera e extremamente silenciosa. Entrementes, se o efeito fantástico todoroviano é pontual, aqui ele é levado até ao fim da narrativa preservando as múltiplas possibilidades de leitura da obra.

Assim sendo, em momento algum da narrativa há qualquer explicação ou sugestão acerca do silêncio ensurdecedor da cidade dourada ou sobre seus habitantes paralisados, caracterizando o estranhamento. Isso nos leva a muitas questões, já que o texto é aberto e não as explicita, tampouco as infere: o que aconteceu para silenciar uma cidade por completo? Estão os personagens mortos ou apenas adormecidos, tal qual o escritor faz parecer? Por que os piratas e mercenários, alucinados por conta do silêncio da cidade, abraçaram o seu igual e por lá ficaram, transformado também em

1 Conforme pontua Niels (2017), apesar de o termo hesitação ter sido largamente utilizado como associado à perspectiva todoroviana, a sensação é também prevista por outros autores como Louis Vax (1972) Irene Bessière (2009), Filipe Furtado (1980), Remo Cesarani (2006) e David Roas (2006).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

estátuas de cera? Mais uma vez, assim como no conto de Aluísio de Azevedo, as lacunas permanecem abertas.

SILÊNCIO, DOENÇA E MORTE: UMA LEITURA COMPARATIVA

Diante do exposto até aqui, entendemos que tanto a obra de Azevedo (2010) quanto a de Schwob (2016), ainda que produzidas em contextos diferentes, possuem aproximações entre si e são pertinentes para ilustrar a situação que estamos vivenciando neste ano de 2020, a saber, a pandemia de Covid-19. Nesse sentido, o nosso olhar se volta para as esferas dos elementos fantásticos comuns a ambos os contos, cujas análises apresentam semelhanças com a nova realidade inspirada pela peste do século XXI.

Tanto "Demônios" como "Cidade Adormecida" possuem enredos que se passam em espaços que, apesar de serem terríveis, estão em situação de calmaria externa. No primeiro, o estudante descobre, aterrorizado, uma cidade quieta por conta de mortes que se deram por um suposto contágio inexplicável. No segundo, o Capitão da bandeira negra e seus marujos também se deparam com uma cidade que está adormecida, calma, tranquila, silenciosa; em que a paz dos mortos contamina, morbidamente, toda uma ilha.

Esse jogo entre tranquilidade e assombro, presente em ambas as narrativas, revela outra característica do fantástico: a antítese que permite ao enredo oscilar entre o que é ou não real. A alternância dos estados psicológicos das protagonistas permite esse movimento duplo, a ponto de haver momentos em que o próprio leitor não sabe se o que está lendo se passa no plano do real ou no do imaginário.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

A calma, no entanto, é aparente, superficial. Isso nos permite adentrá-la e acessar os espaços internos do enredo, que se assemelham devido ao silêncio presente em ambas as narrativas. Em "Demônios", o silêncio amplia os efeitos de sentido a respeito da catástrofe que acometera a todos, pois "a cidade estava afogada em trevas e no mais profundo silêncio" (AZEVEDO, 2010, p. 126), não havia "Nem um rumor! Nem o mais leve murmúrio! Nem o mais ligeiro sinal de vida! Terrível desilusão aquele silêncio pressagiar!" (AZEVEDO, 2010, p. 142).

De acordo com Orlandi (2008), o silêncio significa e pauta o discurso a partir do momento em que ele encontra sentidos naquilo que a fala não consegue atingir. Se, a partir dessa visão, considerarmos que a fala é sempre um construto incompleto, no conto em questão, o silêncio parece ampliar os sentidos do indizível e da verdade que o estudante detecta a partir de sua visão, conforme vemos em "Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda completamente fechado e negro, e, abaixando o olhar, vi a cidade afogada em trevas e succumbida no mais profundo silêncio!" (AZEVEDO, 2010, p.126).

Os silêncios percebidos em "Demônios" ora denotam perplexidade, ora apontam para um conformismo frente à situação fantástica na qual o estudante se encontra. A ele associam-se adjetivos como frio, pesado, duradouro, um vazio ao qual a humanidade sucumbiu. O silêncio significante proposto por Orlandi (2008) permite um deslizamento de sentidos entre as falas, e, no caso do conto, pode ser aplicado às situações. O modo como o protagonista se porta diante desse silêncio é o fator que permite a oscilação da narrativa entre o real e o irreal.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

Em “Cidade Adormecida”, por outro lado, o silêncio é uma variável que aponta para dois efeitos de sentido. Primeiramente, ele implica, em certa maneira, na existência de um espaço de reflexão mediante aos crimes que esses piratas cometeram no passado. Há aí a presença de um silêncio interior, assim, o silêncio parece intensificar os sentidos na consciência desses homens e os estrangula em suas redes, pois a lembrança de tais crimes inspira uma culpa acumulada de uma vida de crimes.

Em outra mão, quando esses navegantes aportam no que pensam ser o País Dourado, e acabam se inserindo na cidade adormecida, que apresenta seus moradores petrificados em detrimento de uma morte súbita. Nesse sentido, o silêncio significa estagnação, uma brusca interrupção no tempo e na vida de seus moradores. Diante disso, o silêncio eleva a condição de existência e o medo desses indivíduos, conforme observamos em: “Um grito se elevou dos lábios já secos dos Companheiros do Mar; um grito brusco e que morreu de repente, como se abafado no ar, porque, naquele lugar onde o silêncio parecia aumentar, não mais havia eco” (SCHWOB, 2016, p. 455).

Essa paralisia desestabiliza os sentidos logicamente organizados desses homens, que se assustam com a morte suspensa no ar. Há aqui um silêncio que é demonstrado a partir de um fluxo de palavras que, juntas, apontam para o aprisionamento desses marinheiros, que se entregam para a mesma morte súbita tal como, de fato, um contágio. Os sentidos se movem de modo que esses homens transitam da vida, espaço real de acontecimentos, para a morte, o irreal do enredo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

Ao tomar conta dessa nova realidade, cujos sentidos se ampliam e pesam devido ao silêncio, o desejo do Capitão, único sobrevivente nesse espaço, é o de fugir desesperadamente. O medo, nesse sentido, o afasta da morte e o guia rumo ao oceano, espaço no qual a vida ainda existe. Curiosamente, o narrador de Demônios e sua noiva Laura também vão em busca do mar, mas não em busca da sobrevivência e sim ao encontro da morte. Sobre a fuga do silêncio, Sciacca dirá que:

> Não é por nada que fugimos do silêncio, o único que nos coloca frente à nossa vida: que a recapitula para nós num instante, tôda presente. É uma recapitulação que obsessiona, oprime; uma espécie de palco no qual estão presentes simultaneamente todos os personagens de nossa existência. (1967, p. 37)

Podemos depreender daí que a instância verbal da narrativa recobre o não verbal, caracterizado como espaço de significações do texto literário a partir do qual o fenômeno do simbolismo e, por conseguinte, do fantástico, recai. A partir disso, podemos notar essa capa de cobertura da narrativa sobre o silêncio no mistério proposto, nos usos das metáforas, no desprezo do aparente e na compreensão de uma outra realidade. Em face, também, dessa estética fantástica que recai sobre este e aquele conto, entendemos que em ambos o silêncio é visto como uma maldição que acentua os efeitos da desgraça vivenciada, e, permite assim fluir o catártico. Por meio desse silêncio, destaca-se o "[...] gesto intenso da vida bruscamente suspensa; [...]" (SCHWOB, 2016, p. 456). Em outras palavras, o silêncio aponta para uma morte certa e assertiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

Se, em "Demônios", temos um protagonista que constata a morte de todos, à exceção de sua noiva; em "Cidade Adormecida" temos como personagem principal um capitão que não apenas constata uma realidade pautada pelo surreal, mas assiste toda a sua tripulação transformar-se em coadjuvante de um espaço no qual impera a morte.

Dessa maneira, a comparação entre os contos supracitados constrói-se a partir de elementos comuns nos enredos, que giram em torno do reconhecimento da morte e de seus efeitos. Mais ainda, há, sobretudo, o horror diante da iminência de também se estar morto. O desassossego é tamanho que os protagonistas preferem estar imersos no macabro a estarem mortos, pois a morte implica, num primeiro pensamento, na condição de não sentir, de descanso, de não pertencimento ao mundo real, e, por conseguinte, de finitude.

Para Morin a morte faz fronteiras com uma "terra de ninguém" (1970, p. 15), portanto, a sobrevivência não pode humanizar a experiência da morte. Observamos tal condição na posição de distanciamento em que as personagens vivas se colocam diante do novo mundo que lhes vai sendo desnudado; o estudante constata, paulatinamente, a morte de cada um, desde seus colegas de pensionato, até os estranhos que caíram mortos nas ruas. Os piratas - navegantes do Capitão da bandeira negra - observam com assombro as pessoas mortas subitamente na cidade adormecida, como estátuas de cera.

Sendo a sepultura a primeira verdade universal humana, Morin trata o modo com que os vivos cultuam a morte como uma prova

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

da crença na imortalidade: o cadáver humano já suscita emoções que se socializam em práticas fúnebres e a conservação do cadáver implica em um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica na sobrevivência dos vivos. Estas práticas, de acordo com Morin, se manifestam em nosso conhecimento como fenômenos humanos primitivos, ainda que sejam parte das determinações. No entanto, esse tipo de comportamento não se revela em nenhum dos contos analisados. Antes disso, quem está vivo procura fugir desesperadamente dessa atmosfera mórbida, fria e imóvel.

Outro ponto a ser considerado na teoria de Morin, diz respeito ao horror da decomposição cadavérica. Para ele, a impureza do corpo em decomposição determina o tratamento fúnebre do cadáver que é percebida pelos vivos como contagiosa. Nesse sentido, parte da sensação de temor e do distanciamento dos mortos nos é entendido como o medo de um funesto contágio capaz de roubar a vida de quem ficou. Por isso, o Capitão da bandeira negra foge, "[...] me atirei aterrorizado para longe dos Companheiros do Mar, para fora da cidade adormecida" (SCHWOB, 2016, p. 456), pois a morte que levou a vividez dos corpos de cera é a mesma que atraiu os seus companheiros para o abandono da vida. Há aqui, no enredo fantástico, a materialização dos dizeres de Morin (1970).

Em contrapartida, a leitura de "Demônios" revela que, apesar dessa tentativa de fuga para evitar o contágio da morte, tal qual aqueles que, durante a peste negra, fugiam das cidades contaminadas (DELUMEAU, 2009, p. 173), tanto o estudante quanto Laura não conseguem escapar a tempo. Atirados a um espaço dominado pelo espectro da morte, eles são contaminados

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

por essa estranha moléstia, mas, ao invés de morrerem, sofrem um processo de zoomorfização. Sua finitude passa não pelo "derradeiro sono" (AZEVEDO, 2010, p. 134), mas pela metamorfose. Essa também uma morte porque também representa o fim da consciência humana.

As alegorias utilizadas por Azevedo (2010) criam metáforas a partir das quais notamos que a vida pode ocorrer em diversos formatos. Assim que o estudante encontra Laura, em seus aposentos, em estado de agonia, ele observa que a noiva ainda vive, ainda que em estado cataléptico; sua comunicação, no entanto, não ocorre mais verbalmente. Os noivos somente conseguem se entender a partir das matrizes do silêncio.

> Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto, que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças, fronte com fronte. (AZEVEDO, 2010, p. 149)

Dessa maneira, a comunicação telepática marca o início da transformação dessas personagens. O casal, então, direciona-se para o mar a fim de morrerem juntos uma vez que o mundo estava condenado. Durante esse trajeto, no entanto, as características humanas vão cedendo lugar às condições animalescas, explicitando a transformação do ser humano em animal ante a uma pandemia de impactos devastadores.

Em sua trajetória, eles passam a caminhar "presos um ao outro pela cintura" (AZEVEDO, 2010, p. 150) e não precisavam mais do contato entre as cabeças para comunicar. O processo telepático

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

efetivava-se. Essa transformação segue marcada pela ausência do sentimento de fome e de frio. Como a escuridão plena impregnou os espaços de umidade e mofo, entendemos que as próprias personagens entram em transformação nesse meio, como uma nova forma de vida que se transforma para continuar subsistindo.

As vestes e os calçados de ambos se desfazem, marcando o fim da convenção social humana de vestimentas. Considerando os aspectos implícitos que o silêncio imprime ao discurso, esse pode ser o começo do processo de zoomorfização das personagens, pois Laura, constrangida pela nudez, solta os longos cabelos como forma de proteção para o corpo, tal como o animal precisa da pelagem para se proteger das intempéries. Conforme eles seguem adiante, a comunicação entre ambos míngua, e seus cérebros começam a se bestializar. Julgando a proximidade da morte, o casal então renasce como animais.

> Vendo-se perseguida, ela atirou-se ao chão, a galopar, quadrupedando, que nem um animal. Eu fiz o mesmo, e, cousa singular! notei que me sentia muito mais à vontade nessa posição de quadrúpede do que na minha natural posição de homem. (AZEVEDO, 2010, p. 157)

O renascimento é marcado pela riqueza de detalhes desde a construção corporal das bestas, de modo que se relaciona a um novo começo após o fim da vida humana. Aqui, as concepções de vida após a morte são altamente metaforizadas com o decadentismo típico da escola simbolista. A proximidade entre os pares, agora erotizada e marcada pelo desejo também animalizado, compõe a cena. Ambos estão vivos, livres e sozinhos no mundo, numa espécie de mito inverso ao de Adão e Eva. O estudante

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

e Laura não estão no paraíso, mas são as únicas criaturas com vida em meio a morte, a destruição e a podridão; são os próprios Demônios de que fala o conto.

A partir de Morin, a adesão às atividades vitais é capaz de eliminar a ideia de morte, e, por isso a vida humana comporta uma parte enorme de despreocupação com si mesma. A morte está quase sempre ausente do campo da consciência, que, aderindo ao presente, afeta tudo aquilo que a ele não pertencer. Neste contexto, o homem é, em essência, animal, e sua participação na vida meramente vivida implica em si a mesma cegueira à morte. Em outras palavras, a transfiguração do homem em animal é o que afasta as personagens de Azevedo da morte, pois tira deles a consciência de que a morte os ronda.

A animalização das personagens também é vista no conto de Marcel Schwob (2016), mas em um contexto diferente. Em "Cidade Adormecida", os marinheiros são comparados a animais no sentido de sua condição social que destoa do humano, uma vez que "[...] eram semelhantes a uma colônia de animais malfeitores e díspares [...]" (SCHWOB, 2016, p. 453). Aqui o processo jaz no campo do metafórico e não da zoomorfização.

Assim, apesar de humanos, os atos desses navegantes os aproximam do animal, se considerarmos o caráter primitivo de seus instintos. Sendo assim, ocorre um processo inverso ao do conto azevediano, aqueles que eram como animais deixam de sê-lo ao se encaminharem para a morte. Há aqui a evidente condição de que somente a humanização mata. Ressaltando as diferenças, nos atrevemos a afirmar que a diferença entre a animalização

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

em ambos os contos é justamente a marcação entre salvação e morte; os animais bestializados em Azevedo (2010), ou seja, os demônios, sobrepujaram a morte por serem animais; o instinto animal visto em Schwob (2016), por outro lado, é uma das faces do humano, mortal e perecível. Nessa vereda, o contágio ou mata, ou transforma, devendo a peste ser evitada sobremaneira em face à condição essencial de sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história, de forma geral, nos mostra que a realidade não destoa tanto assim da arte. Em se tratando de um cenário pandêmico, Jean Delumeau (2009) menciona que o temor da doença e do contágio ocasionara fugas massivas durante os sucessivos episódios da peste negra, entre os séculos XIV ao XVIII, bem como durante a epidemia de cólera ocorrida no século XIX. Com o comércio fechado, muitas casas ficaram desabitadas, e, como os habitantes que permaneceram estavam aterrorizados e trancados em suas casas, a cidade se tornava "anormalmente deserta e silenciosa" (DELUMEAU, 2009, p. 174), tomada por uma espécie de silêncio mórbido e opressor, "afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio" (AZEVEDO, 2010, p. 126), tal qual o Rio de Janeiro no conto azevediano. Antes de fazer suas vítimas humanas, a epidemia mata a vida das cidades, como um funesto prenúncio do há de vir, a finitude do homem, do qual o silêncio é apenas indício.

Nas dependências do século XXI, a história tem então se mostrado cíclica. Diante do cenário no qual a pandemia nos colocou, até manuais sobre isolamento social foram elaborados por órgãos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

públicos, a fim de que as pessoas se preparassem para permanecer em seus lares, sinônimo único de proteção contra o contágio da doença e de uma morte iminente. Contudo, o enclausuramento trouxe a presença do silêncio como uma angústia social latente, com a qual fomos praticamente obrigados a conviver.

Isso acarretou em mudanças comportamentais e de pensamento, que desembocam na angústia emocional e na tensão às quais milhares de pessoas no mundo forçosamente experimentaram. Com isso, podemos afirmar que os silêncios em que mergulhamos, como uma resposta obrigatória ao que acontecia no mundo externo, deram vazão às nossas vozes internas, apontando para um declínio quando pensamos em saúde mental. Isso pode ser visto a partir das falas individuais que se manifestaram em alguns indivíduos no cenário público.

> A nova configuração de nossa experiência de vida, com o silêncio do mundo externo, trouxe à tona nossos ruídos internos e, assim, todo o nosso falatório mental emergiu com grande destaque. Neste novo delineamento, aglomeram-se casos de ansiedade, depressão, sensação de perda de sentido de vida. (MORETTI et.al., 2020, p. 34)

Coube, então, ao homem, assim como os narradores de Azevedo e Schwob, lidar com essa realidade da maneira que pôde. Assim, pudemos ver diferentes manifestações religiosas e culturais ao redor do mundo, que se tornaram verdadeiras demonstrações de como lidar com os silêncios interiores de cada um. Conforme o site de notícias G1, em março de 2020[2], vários cidadãos italianos

2 https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/13/de-quarentena-por-novo-coronavirus-moradores-de-cidades-da-italia-cantam-nas-janelas-veja-video.ghtml.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

usaram a música como enfrentamento a esse silêncio arrebatador que convida para a morte. Em direção inversa ao que vimos no conto "Cidade Adormecida", essas pessoas – desde os jovens até os mais idosos – evitando contagiar-se pela angústia e pela amargura implicadas pelo silêncio interior, utilizaram suas janelas e varandas como um palco que se volta para o mundo, fazendo apresentações de canto, dança e de instrumentos musicais.

Outro exemplo interessante ocorreu na Alemanha, o *The 1st International Pandemic Self-Isolation Short Film Festival*[3], ou o Corona Short Film, como foi divulgado popularmente. Tratou-se de uma competição on-line a partir da qual pessoas do mundo inteiro puderam gravar com seus telefones celulares formas criativas de lidar com a solidão e a angústia que o isolamento trouxe. Observamos, aqui, formas de manifestações contra esse silêncio que agrava os sentidos e trazem novos significados para a doença, para o contágio e para a morte.

Talvez tais ações significassem uma forma de não sucumbir ao silêncio de outrora, que paralisa e que pode levar à morte, ou à fuga, como no caso de "Cidade Adormecida". Assim, a realidade que nos ronda, apesar de parecer insólita, não que nos tenha imobilizado, mas nos traz questionamentos que podem ser ilustrados pelas narrativas aqui abordadas. O silêncio, desse modo, pode ser visto como transcendência, como ponto de partida para o reencontro consigo mesmo, um dos tópos do conto "Demônios", que se torna verdadeiro ao passo que evoluímos (ou involuímos) rumo ao novo normal.

3 https://festhome.com/pt/festival/corona-short-film-festival.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

REFERÊNCIAS

ADORMECER. *Aulete digital*. Lexicon Editora digital. Disponível em: http://www.aulete.com.br/adormecer. Acesso em 1 out. 2020.

AZEVEDO, Aluísio. Demônios. *In:* ESTEVES, Lainister de Oliveira (Org.). *Contos Macabros:* 13 histórias sinistras da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Escrita Fina, p. 123-165, 2010.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: uma forma mista de caso e adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 194-202, 2009.

BÍBLIA. Português. *Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada*. Cesário Lange: Associação Torre de Vigia de Bíblias e tratados, 2015.

Corona Short Film Festival: The First International Pandemic Self-Isolation Short Film Festival. Disponível em: https://festhome.com/pt/festival/corona-short-film-festival. Acesso em 30 set. 2020.

CORTÁZAR, Júlio. Do sentimento do fantástico. *In:* CAMPOS, Haroldo de; ARRIGUICCI JR.; Davi. (Orgs). *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, p. 175-179, 2013.

COSTA, Flávio Moreira da. Aluísio Azevedo. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os cem melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 631-631, 2016.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* Uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

De quarentena por novo coronavírus, moradores de cidades da Itália cantam nas janelas. Notícia veiculada pelo site G1. Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/13/de-quarentena-por-novo-coronavirus-moradores-de-cidades-da-italia-cantam-nas-janelas-veja-video.ghtml. Acesso em 27 set. de 2020.

ECO, Umberto. *Sulla Letteratura*. Milano: Tascabili Bompiani, 2003.

FAVERI, Claudia Borges de. Marcel Schwob em tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 123-133, nov. 2008. ISSN 2175-7968. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p123/7586. Acesso em: 01 out. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55781

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). *In:* CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/. Acesso em 21 set. 2020.

KING, Stephen. *Dança macabra:* o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, Petrópolis: Vozes, 2012 [1927].

MORETTI, Sara de Andrade; GUEDES-NETA, Maria de Lourdes; BATISTA, Eraldo Carlos. 2020. Pandemia e medos sociais. *Revista Enfermagem e Saúde Coletiva*, Faculdade São Paulo – FSP. V. 4, n. 2, p. 32 - 41. Disponível em: https://www.revesc.org/index.php/revesc/article/view/57/66. Acesso em 27 set. 2020.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

NIELS, Karla Menezes Lopes Niels. O fantástico genológico: considerações teóricas e outras considerações. *In:* XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522170452.pdf. Acesso em 29 set. 2020.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio:* no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2008.

ROAS, David. El nacimento de lo fantástico. *In:* ROAS, David. *De la maravilla al horror:* Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860). Pontevedra: Mirabel Editorial, p. 59-68, 2006.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Maria Tereza Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 1967.

SCHWOB, Marcel. A cidade adormecida. *In:* COSTA, Flávio Moreira da. (Org.). *Os cem melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 452-457, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

09

HORROR, VIOLÊNCIA E EPIDEMIA: O INSÓLITO NAS NARRATIVAS DE MARIANA ENRÍQUEZ E JUAN MIGUEL AGUILERA

Ana Lúcia Trevisan
Ivan Rodrigues Marinho

Recebido em 03 out 2020.
Aprovado em 14 dez 2020.

Ana Lúcia Trevisan é doutora, professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, atuando no Programa de Graduação em Letras. É membro do GT ANPOLL Vertentes do insólito ficcional.
http://lattes.cnpq.br/6107851924008207
https://orcid.org/0000-0003-4891-3282
ana.trevisan@mackenzie.br

Ivan Rodrigues Marinho é graduado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É membro do grupo de estudos "Narrativas Insólitas e Históricas". Foi bolsista FAPESP entre 2018-2020.
http://lattes.cnpq.br/3601958804714125
ivan.marinho@uol.com.br

Resumo: Os textos literários permitem situar – narrativa e discursivamente – as doenças e as epidemias no âmbito de suas tramas ficcionais, construindo, a sua maneira, distintos mosaicos que refletem o mais imediato e o mais profundo dos tempos de ameaça pandêmica. Por sua vez, o horror, entendido como gênero, ao longo da história literária também instrumentaliza de maneira expressiva a imagem e a presença da doença, seja

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

como tema, metáfora ou estrutura linguístico-literária. A partir dessa ideia, este trabalho estuda os contos “Las cosas que perdimos en el fuego” da argentina Mariana Enríquez e “Pureza de sangre” do espanhol Juan Miguel Aguilera buscando perceber como se propõe o tema da epidemia, bem como suas problematizações, utilizando o horror para compor as dimensões imagináveis e inimagináveis. Nas narrativas estudadas, o insólito se instaura e revela a opressão social e o silenciamento feminino, vistos como fenômenos doentios, patológicos, epidêmicos e imanentes às realidades contemporâneas. Uma epidemia de mulheres queimadas em Buenos Aires e uma pandemia do vírus ebola, localizada em um mundo tomado por uma ditadura teocrática, são as realidades que se apresentam nos contos e provocam a leitura crítica dos sentidos do insólito e do horror, formas possíveis para compreender os muitos sentidos do medo e da ameaça.
Palavras-chave: Epidemia. Ficção. Horror. Insólito. Literatura Contemporânea.

Resúmen: Los textos literarios permiten ubicar – narrativa y discursivamente – la enfermedad, la epidemia y la pandemia en el ámbito de sus tramas ficcionales, construyendo, a su modo, distintos mosaicos que reflejan lo más inmediato y lo más profundo de los tiempos de pandemia. A su vez, el horror, entendido como género, a lo largo de la historia literaria también instrumentaliza de manera expresiva la imagen y la presencia de la enfermedad, sea como tema, metáfora o estructura lingüístico-literaria. Partiendo de esa idea, este trabajo estudia los cuentos “Las cosas que perdimos en el fuego” de la argentina Mariana Enríquez y “Pureza de sangre” del español Juan Miguel Aguilera buscando percibir como se plantean el tema de la epidemia y sus problematizaciones, utilizando el horror para componer las dimensiones imaginables

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

e inimaginables. En las narrativas estudiadas, el insólito se instaura y revela la opresión social y el silenciamiento femenino, vistos como fenómenos enfermizos, patológicos, epidémicos e inmanentes a las realidades contemporáneas. Una epidemia de mujeres quemadas en Buenos Aires y una pandemia del virus ebola ubicada en un mundo tomado por una dictadura teocrática son las realidades que se presentan en los textos e invitan a la lectura crítica de los sentidos del insólito y del horror, formas posibles para comprender los muchos sentidos del miedo y de la amenaza.
Palabras-clave: Epidemia. Ficción. Horror. Insólito. Literatura Contemporánea.

INTRODUÇÃO: OS SENTIDOS DA AMEAÇA

As discussões epistemológicas que se articulam para desvendar os territórios do insólito ficcional são vastas e tão complexas quanto os próprios gêneros sobre os quais elas se debruçaram. Autores como Todorov (2003), Bessière, Alazraki, Roas (2001), Campra, Furtado e Carroll (1990) definiram paradigmas teóricos consolidados, introduzindo nos estudos literários, na filosofia e em outros campos das humanidades, o insólito ficcional, o fantástico, o gótico, o estranho, a ficção científica e o horror – dentre outros – como gêneros autônomos. Refletir sobre as variadas formas de expressão literária que se revestem com as tintas do insólito significa percorrer uma trajetória teórica ampla e profícua, que procura desvendar os sentidos das imagens insólitas, tradutoras da presença do impossível em um cotidiano aceito como real. Nesse sentido, os limites do mundo conhecido são rompidos ou fragilizados

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

e, como consequência, surgem os temores diante da ameaça, diante dos abalos que podem vir a ser, do pavor frente ao desconhecido e incontrolável. Quando o insólito e o medo se amalgamam, compõe-se um binômio singular, que permite, também, uma reflexão sobre os sentidos históricos do medo, das distintas temporalidades e de seus particulares mecanismos de defesa e de desejo de controlar a imprevisibilidade dos destinos humanos.

Freud em seu texto seminal "O inquietante" de 1919 delimita o papel histórico do medo na vida humana – um dos principais elementos presentes nas narrativas do fantástico, do insólito e dos gêneros afins – discutindo, por exemplo, a semântica e a etimologia da palavra *unheimliche* (inquietante, estranho, não familiar) que intitula seu ensaio, e analisando o importante conto "O homem da areia" (1816), de E. T. A. Hoffmann, autor que ajudou a consolidar o gênero fantástico tradicional. Esse inquietante "sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante" (2010, p. 329) – é assim que Freud caracteriza o inquietante inicialmente.

Mesmo não desenvolvendo especificamente uma teoria literária sobre o inquietante, Freud deixa claro como a ficção ressignifica sensações desse inquietante que não se encontram na vida como ela é (2010, p. 374).

> O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

> das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que *na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida*. (FREUD, 2010, p. 371-372, grifos do autor)

Apenas com o excerto supracitado, percebemos como certos conceitos que já eram discutidos pela psicanálise de Freud foram considerados pelas teorias da literatura e pelas teorias do fantástico postuladas ao longo do século XX. A noção do inquietante na literatura e de como ele abala os limites entre ficção e realidade é um dos grandes temas das teorias que compartimentaram e definiram os gêneros e suas relações específicas com o inquietante, o insólito. Nos estudos de David Roas, observa-se a construção do medo como uma das esferas que compõem a morfologia do funcionamento do fantástico. Segundo o autor, o medo metafísico (ou intelectual) atua de forma direta sobre o receptor do texto uma vez que as convicções e certezas sobre o entendimento do real deixam de funcionar, abrindo espaço para a percepção das fraturas do real (2001, p. 95-96). Nesse espaço fraturado irrompe a ameaça e com ela uma carga simbólica que remete a diferentes nuances do medo. Assim, às imagens dos diferentes seres monstruosos ou dos eventos ameaçadores e incontroláveis, o medo da iminência da morte ocupa um espaço significativo, mobilizando a percepção dos leitores.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

O filósofo americano Noël Carroll em seu livro *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* se debruçou sobre o gênero do horror a fim de teorizá-lo, e mais propriamente, de criar uma filosofia do horror, a partir da *Poética* de Aristóteles, da Filosofia Analítica, dos trabalhos de Hutcheson, Burke etc. Nessa obra, investigando qual a natureza, a história e qual as definições do horror que o situaram hoje nos Estados Unidos como um "estímulo estético das massas" (1990, p. 1). O horror se define como um gênero moderno, tendo se iniciado na segunda metade do século XVIII – o horror que tomamos por tradicional –, expoente em países como Inglaterra, Alemanha e França. O gênero se origina do romance gótico. Carroll divide o gótico em quatro vertentes: o gótico histórico, relacionado a contos situados num passado imaginado; o gótico natural, em que fenômenos sobrenaturais invadem um cenário aparentemente natural; o gótico sobrenatural, em que forças sobrenaturais conduzem a narrativa; e o gótico ambíguo, em que é ambíguo o fenômeno sobrenatural, não se sabendo com certeza sobre sua ocorrência na narrativa.

No século XIX, o horror perde um pouco seu espaço para o romance realista, porém é ainda mantido por muitos autores, particularmente os românticos (de Poe a Álvares de Azevedo), e é retomado com grande expressividade nos séculos seguintes. Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, H. P. Lovecraft e mais recentemente Stephen King são alguns dos autores de língua inglesa citados por Carroll que delimitaram o horror para sua teoria, e que foram tão seminais que contaminaram outras mídias: cinema, teatro musical, artes plásticas etc. A partir dessas questões mais historiográficas sobre o horror, Carroll introduz

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

o conceito de "paradoxos do coração" com duas perguntas que tenta responder ao longo do livro: como alguém pode se assustar com algo que não existe, e por que alguém estaria interessado no horror, já que assustar-se é tão desconfortável (1990, p. 8). Assim são determinadas as preocupações epistemológicas de sua teoria sobre o horror.

As ameaças, que também compõem a morfologia dos textos pautados pelo espectro narrativo do horror, revelam-se como um motor das narrativas que serão analisadas nesse estudo. A tensão e o medo estão presentes nas construções textuais que marcam as imagens das epidemias descritas nos contos "Pureza de sangre" e "Las cosas que perdimos en el fuego" e configuram tanto uma referência ao mundo real, conhecido em seus preconceitos e silenciamentos históricos, como uma alusão às imagens de horror, que descrevem a finitude da vida por meio da imagem da decomposição dos corpos.

Nos textos estudados as epidemias configuram-se como uma presença do mundo concebido como real, mas também do mundo marcado pela presença do insólito e, em ambos os casos, a epidemia é referendada como uma potência da ameaça à vida. Dessa forma, compreender as imagens de horror e de distopia, presentes no insólito anunciado nos contos, significa expandir os sentidos dos medos disseminados por epidemias que ameaçam a vida do homem e, também, os sentidos da sua socialização e do convívio, pautado na tolerância e na aceitação das diferenças. A epidemia enlaça o real e o insólito na medida em que anuncia o descontrole diante das certezas, o futuro torna-se imprevisível, o arbítrio questionado. O insólito habita as raízes de uma experiência

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

epidêmica e nos textos aqui analisados, será expandido em sentidos sociais, anunciando que o convívio com as muitas formas de epidemia já está naturalizado, incorporado ao cotidiano em suas ameaças a vida e aos direitos de expressão.

HORROR E VIOLÊNCIA EM TEMPOS DE EPIDEMIA

Compreendendo que a preocupação com uma teoria da recepção da literatura fantástica já se encontra presente nos estudos literários desde Todorov (2003), procura-se, neste artigo, refletir sobre um sistema de análise e interpretação do conto fantástico que investigue sua recepção virtual e que possa delimitar espaços no texto em que o leitor se mostra uma entidade ativa (ISER, 1996). Sendo assim, considerando o método dialético hegeliano (HEGEL, 1988; 2016), sem aplicá-lo rigorosamente, mas também sem desconsiderar seu papel na história e na filosofia (KONDER, 1981), busca-se compreender as dinâmicas do texto literário na leitura das oposições. Dialética e recepção configuram um binômio possível para pensar que "a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo" (ECO, 2002, p. 43).

Destarte, procuramos visualizar o tripé dialético (tese – antítese – síntese) no tripé literário (texto – autor – leitor) de Candido (2006), considerando o texto como tese, a ação do leitor como antítese e o inventário de possíveis interpretações como síntese. O autor não é representado nesse sistema, pois consideramos como Eco sua exclusão no processo hermenêutico (1985; 2002). A tese se trata da camada linguística do texto literário. É puramente referencial, narrativa, discursiva, com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

sentidos potenciais. A camada da tese não é a obra de fato e não produz o efeito estético em si (ISER, 1996). A produção de sentidos efetivos (o significado se torna sentido – FIORIN, 2002) é papel da antítese, ou seja, do leitor, que irá reagir aos elementos referenciais da tese (elementos e momentos da narrativa, figuras de linguagem etc. – toda a construção linguística e estilística) e propor caminhos de interpretação, esbarrando nos chamados sentidos múltiplos (BARTHES, 2012; 2015). Esses caminhos de interpretação culminam na síntese, o inventário hermenêutico possível construído pelo leitor, orientado pelas referências iniciais. A síntese representa as normas de interpretação e seu caráter múltiplo (ECO, 2002), bem como a *totalidade* textual, no sentido estritamente dialético do termo.

Esse inventário é passível de propor reflexões que extrapolam o nível textual. Chamamos essas reflexões de problemas epistemológicos, com os quais o leitor relaciona as metáforas do texto literário com as referências do seu próprio mundo, construindo e reconstruindo leituras diversas, já que, parafraseando Cortázar (2006), o conto fantástico não produz mensagem moral, mas sim reflexão. Em verdade, é o leitor que produzirá essa reflexão, de ordem epistemológica, a respeito do conto em si, do mundo ao seu redor, dos conteúdos despertados pela literatura e pelo universo da ficção etc. Dessa forma, objetivamos analisar os contos "Las cosas que perdimos en el fuego", de Mariana Enríquez e "Pureza de sangre", de Juan Miguel Aguilera, considerando os aspectos intrínsecos e extrínsecos à narrativa, bem como as noções de recepção e interpretação.

O conto "Las cosas que perdimos en el fuego", da escritora argentina Mariana Enríquez, foi publicado numa coletânea de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

mesmo nome em 2016 pela editora Anagrama, cuja edição brasileira fora lançada pela editora Intrínseca, traduzida por José Geraldo Couto. O conto constrói de forma objetiva e perturbadora, em matéria de linguagem, um fenômeno social que pode ser observado no plano da realidade, tanto na cidade de Buenos Aires como em diferentes partes do mundo: a queima de mulheres pelos seus parceiros. A instauração do horror e a banalização da violência são os eixos de leitura que motivam os acontecimentos do enredo e deslocam a observação dos leitores para os temas da violência de gênero e do feminicídio.

A narrativa principia descrevendo uma garota que pede auxílio no metrô da cidade para manter-se financeiramente. Completamente transfigurada, a mulher enoja e assusta seu público, cujo papel é ocupado pelo próprio leitor nos momentos iniciais da história.

> Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado. Tampoco había alcanzado las manos, que eran morenas y siempre estaban un poco sucias de manipular el dinero que mendigaba. (ENRÍQUEZ, 2016, p. 143)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

Essa é a grande imagem que a autora constrói da primeira personagem queimada, que se perpetua ao longo da história e contamina a narrativa. As atrocidades dos companheiros incendiários ainda serão citadas com uma intencionalidade descritiva que se manifesta em maior ou menor grau. Porém, nenhuma descrição poderá ser comparada com a da garota do metrô, personagem retomada no final do conto, e cujas atitudes provocam ainda mais a posição do leitor: ela tenta beijar os passageiros do metrô para avaliar suas reações, sendo elas, em geral, o asco, o desprezo e o afastamento.

Ainda a respeito dessa intrigante personagem, aborda-se um panorama que caracteriza a maior parte dos feminicídios: o modo como os homens incendeiam essas mulheres, fato esse que se mostra desacreditado por grande parte da sociedade, cultural e socialmente envolta pelas estruturas de um patriarcado causador das violências explícitas e simbólicas sofridas pelas mulheres. A mulher queimada explica-nos como o caso fora provocado pelo marido.

> Pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida — nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla —. Y siempre, cuando terminaba de contar sus días de hospital, nombraba al hombre que la había quemado: Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor. Cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera, Pozzi dijo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

> que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada. —Y le creyeron — sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de réptil —. Hasta mi papá le creyó. (ENRÍQUEZ, 2016, p. 143)

As mulheres queimadas são sempre desacreditadas e não há a quem recorrer nessa epidemia de feminicídios, provocada por distúrbios de ordem social, cultural e psíquica pelos patriarcas da sociedade. Na sequência, a narrativa se desloca para nossa protagonista: Silvina – a mais nova personagem que trocará com o leitor confidências e influenciará em sua isotopia de interpretação, a partir de uma narração onisciente em 3ª pessoa. A mãe de Silvina coordena o movimento chamado Mulheres Ardentes, que promove fogueiras para as próprias militantes se queimarem, em resposta à violência dos homens e à ineficiência das autoridades públicas. Dessa forma, elas nunca mais seriam abusadas, violentadas ou agredidas pelos seus algozes, já que estariam com uma aparência completamente desfigurada.

O movimento surge após o ápice da onda epidêmica de feminicídios, quando um homem incendeia a mulher e a filha – ambas sobrevivem por apenas uma semana no hospital. Na parte de fora do hospital, mulheres protestavam e exibiam cartazes com os dizeres "BASTA DE QUEMARNOS". "Sus compañeros ni estaban enterados de la quema de la madre y la niña. Se están acostumbrando, pensó Silvina. Lo de la niñita les da un poco más de impresión, pero sólo eso, un poco." (ENRÍQUEZ, 2016, p. 146). Silvina reflete sobre algo que o leitor supostamente já conhece – a banalização da barbárie e da violência contra a mulher, o que serve

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

de estopim para o surgimento de outra epidemia, ou melhor, uma "contraepidemia": as queimas voluntárias de mulheres como forma de protesto ante a epidemia de feminicídios.

A personagem María Helena, influente no movimento e amiga da mãe de Silvina, explica diretamente a jovem protagonista, e a nós leitores, o propósito das queimas: "— Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices" (ENRÍQUEZ, 2016, p. 147). María Helena ainda coordena uma clínica clandestina para salvar as mulheres de suas queimas. Certo dia, Silvina grava um dos rituais no pampa argentino e posta na internet. O vídeo ganha milhões de visualizações, porém brevemente María Helena é presa. O conto termina sem resolução, em meio a esse contexto caótico, apenas com uma declaração categórica de María Helena, quando mãe e filha visitam a amiga no cárcere: "[...] ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego" (ENRÍQUEZ, 2016, p. 151).

O conto de Mariana Enríquez (2016) apresenta um tratamento particular do gênero do horror. Lida-se aqui com um horror que encontra correspondência no plano da historicidade e alcança uma dimensão dilatada uma vez que o horror se torna um fato banalizado, inserido no amplo contexto da violência de gênero. O horror forma um binômio significativo na sua comunhão com o plano da realidade. Busca-se o espanto do leitor, transformando a ameaça do horror em um convite para a reflexão. A narrativa assume os contornos de uma construção de mundo distópica, na qual surgem duas epidemias: a dos feminicídios e a das Mulheres Ardentes. Ambas se manifestam em virtude de processos históricos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

e culturais que encontram sua legitimidade na sociedade, porém apenas a primeira é real no nosso mundo. O monstro do conto não é o vampiro, o fantasma ou uma entidade sobrenatural. O monstro é o marido, o namorado, o companheiro que, ao queimarem suas parceiras, são capazes de multiplicar a violência nos próprios movimentos de protesto. As militantes tornam-se antropófagas: aglutinam a violência e o horror da sociedade e os impõem sobre seus próprios corpos como método de resistência. Há uma dialética do horror em que se contrapõem o horror da primeira epidemia e o horror da segunda.

A partir de um inventário abrangente de referências dispostas pelo texto, o leitor se depara com um grande desafio hermenêutico. Entende-se a tese do conto como a instauração do horror, em que uma epidemia possui várias facetas e desdobramentos. A tese determina o aparecimento de uma epidemia. Não se sabe num primeiro momento se essa epidemia se trata de homens queimando mulheres ou de mulheres se queimando. O leitor é induzido a reconhecer a existência das duas epidemias. Primeiramente, enfatiza-se a epidemia feminicida, em que homens queimam suas companheiras deliberadamente, e logo se observa uma ampliação dos sentidos contidos no ato de queimar as mulheres. Postula-se, num primeiro momento, a violação física, em se tratando dos corpos queimados em si; logo, a violação social, já que as mulheres sobreviventes são malvistas pela sociedade, perdem seus empregos, suas atividades sociais, e se tornam incapazes de se autossustentarem. Assinala-se a violação psíquica, pois as mulheres que sobrevivem se desequilibram psicologicamente, em virtude das duas violações anteriores e, também, a violação epistêmica,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

entendendo-se episteme no paradigma foucaultiano, já que o discurso dessas mulheres é completamente silenciado. Nessa última violação, o discurso e o sistema da violência provocam sistemas de exclusão do discurso da mulher, articulando um jogo entre poder e desejo a partir de procedimentos de exclusão e mecanismos de rejeição (FOUCALT, 2015, p. 97).

Essas são algumas das problemáticas enfrentadas pelo leitor ao deparar-se com a tese, a camada linguístico-referencial, narrativa, discursiva e permeada por sentidos potenciais. Na antítese, a reação do leitor que transforma os sentidos potenciais em sentidos reais, se pauta numa busca por um entendimento ou por uma justificativa para essa dialética do horror; o horror do feminicídio e o horror do movimento Mulheres Ardentes. Por mais que o leitor empírico compreenda as explicações sócio-históricas e culturais para a primeira epidemia – e aqui nos debruçamos sobre o leitor implícito, o leitor-modelo (ECO, 2002) – o insólito ficcional *sui generis*, instaurado pela segunda onda epidêmica, eleva as temáticas inspiradas na realidade para outra dimensão de entendimento, de isotopia, de hermenêutica, de epistemologia etc. – afinal, estamos diante das provocações da literatura, possíveis apenas a partir do momento em que fazemos um pacto com a ficcionalidade, com a mimese, com a instância da verossimilhança. Na síntese, que é o inventário de interpretações, nos debruçamos sobre as possíveis reflexões promovidas pelo conto e por uma "metáfora epistemológica" (ALAZRAKI apud ROAS, 2001) representadas pelas epidemias – o leitor questiona a banalização do horror, e se vê diante de uma possível intervenção exigida pelo conto, acerca das atrocidades narradas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

No livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2019) nos traz valorosas considerações acerca dos temas levantados pelo conto "As coisas que perdemos no fogo". Mesmo se debruçando exclusivamente sobre a realidade brasileira contemporânea, como ela se constitui hoje a partir de um passado colonial, a autora levanta em seu trabalho questões pertinentes a todo cenário latino-americano. Discutindo sobre violência de gênero, feminicídio e cultura do estupro (perpetuada desde as primeiras representações do descobrimento das Américas nos séculos XV e XVI por um estupro simbólico, segundo a antropóloga americana Anne McClintock), Schwarcz traz importantes definições.

> É considerado crime de "femincídio" o "assassinato de uma mulher pela simples condição de a vítima ser mulher". As motivações para o ato estão em geral ligadas a sentimentos como ódio, desprezo ou à sensação de perda de controle. Essas são as razões de fundo íntimo e afetivo mas que têm raízes comuns em sociedades patriarcais, autoritárias, machistas e definidas pela atribuição de papéis discriminados ao universo feminino. Elas representam, igualmente, a perversidade das relações de poder historicamente desiguais entre mulheres e homens. (SCHWARCZ, 2019, p. 193)

A perversidade das relações de poder destacada pela teórica se manifesta no conto de Enríquez (2016) e nas duas formas de instauração do insólito e do horror. O insólito da epidemia feminicida possui sua inspiração na sociedade patriarcal e machista argentina (bem como na latino-americana). O insólito ficcional da contraepidemia ganha proporções distópicas, ao responder

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

à banalização do horror instaurada pela epidemia feminicida. Schwarcz (2019) delimita ainda o papel da misoginia no contexto do feminicídio e da violência de gênero no contexto brasileiro, o que também pode ser aplicado ao conto de Mariana Enríquez (2016).

> Etimologicamente, a palavra "misoginia" vem do grego, *misogynía*, que une o substantivo *mísos*, "ódio", e *gyné*, "mulher". Essa aversão ao sexo feminino, que por vezes ganha formatos mórbidos e patológicos, está diretamente relacionada à violência praticada diuturnamente contra as mulheres. A misoginia é, aliás, a principal responsável por grande parte dos feminicídios no Brasil, os quais têm adquirido múltiplas formas – que vão da agressão física, moral e psicológica a mutilações, abuso sexual, tortura e perseguição –, mas continuam, muitas vezes acobertados pelo véu da convivência dos consentimentos táticos e muitas vezes não expressos. (SCHWARCZ, 2019, p. 197, grifos da autora)

Em resumo, o leitor se depara com um repertório hermenêutico complexo, pois o conto de Enríquez (2016) aciona um conjunto de referências em relação à realidade sócio-histórica e cultural da mulher na sociedade, percebidas pela distopia das epidemias do horror. Não há abertura para uma leitura passiva – o conto exige-nos uma leitura politizada, histórica, social e culturamente situada, e feminista.

No conto "Pureza de sangre", de Juan Miguel Aguilera, contido na obra *Mañana todavía: doce distopias para el siglo XXI*, constrói-se um enredo pautado na projeção distópica de uma realidade marcada pela presença de uma grave doença, de uma epidemia que controla a vida e o destino dos personagens. Nesse mundo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

apresenta-se a trajetória de um médico que salva a vida de uma mulher, que caminhava a deriva, às margens da muralha que envolve a cidade. O homem que a acompanha é socorrido e diagnosticado como portador do vírus ebola – causador da epidemia que mudou radicalmente os rumos do continente europeu.

> Las grandes puertas metálicas de la torre se abrieron y la furgoneta salió de la ciudad.
>
> Era una sensación extraña estar al otro lado de la muralla, casi como adentrarse en un país desconocido. Escombros, desolación y polvo, a nuestro alrededor estaban apilados los cascotes de lo que había sido la mayor parte de la ciudad. Después de la Plaga, los edificios exteriores a la muralla habían sido derribados para evitar que fueran refugio de los enfermos. (AGUILERA, 2014, p. 173)

No conto são construídas inúmeras imagens da pandemia que gera medo e terror nos personagens. No entanto, essa pandemia provocada por um vírus letal oculta outra forma de pandemia: um estado teocrático que se impõe como verdade absoluta e como forma opressiva das vozes femininas. Temos de um lado a epidemia do vírus que isola, divide e segrega a humanidade, por outro, temos o movimento pandêmico das partes segregadas que constroem um outro isolamento, marcado por uma forma de dogma religioso que impõe total obediência e subserviência às mulheres. O ebola representa um vírus biológico e um vírus do poder arbitrário.

O horror, por sua vez, se manifesta tanto na descrição dos efeitos da doença, que tangenciam a repugnância, como se expressa nas formas de brutalidade do silenciamento. O horror enlaça o possível e o anunciado como possível, a potência das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

descrições dos efeitos devastadores do vírus ebola funciona como um espelhamento do outro horror, anunciado como distopia:

> Es una enfermedad espantosa, ataca cualquier tejido del cuerpo excepto los huesos y los músculos, y deja las paredes de las venas con una consistencia semejante a la de un espagueti muy cocido. El intentar clavar una aguja en una de esas venas suele provocar que se rasguen soltando un chorro de sangre infectada sobre el practicante. Así es como el ébola se contagia de forma imparable de uno a otro individuo: cada gotita de esa sangre transporta millones de diminutos asesinos que se abalanzan hacia tu interior para devorar los tejidos blandos y provocarte hemorragias con las que infectarás a algún nuevo desdichado. Se supone que el traje biológico nos protege, pero ser súbitamente rociado de sangre mortífera no es algo agradable. (AGUILERA, 2014, p. 176.)

No momento em que a mulher desconhecida surge no conto, surge também a alusão ao estado provocador de uma epidemia de preconceitos: "Una mujer sola, en mitad de la nada, con un hombre… ¿Qué relación crees que puede haber entre ellos? ¿Qué opinas, ulema? – Una mujer no debe viajar sin su mahram. Ella lleva un burka negro de casada, así que me inclino a pensar que son marido y mujer." (AGUILERA, 2014, p. 174).

A descrição da doença surge em paralelo ao isolamento da epidemia do silenciamento das mulheres:

> Vivimos en casas sin ventanas, encerrados en nosotros mismos, con nuestras propias murallas levantadas frente a los vecinos, al igual que la ciudad está cerrada al exterior. Las familias no temen la enfermedad, sino la mirada del prójimo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

> Aquello que no ven no lo pueden denunciar ante el consejo de mulás, porque la triste realidad es que hay demasiada gente decidida a acusarte de corrupción moral por envidia o por celos. Y según el fiqh, la Ley, a las mujeres no se les permite estar visibles ni siquiera en su propia casa. (AGUILERA, 2014, p. 178)

Observa-se que as imagens do vírus ebola e, também, os preceitos do islamismo são potencializados nessa distopia, confluem nas suas imagens uma perspectiva de horror e de ameaça. O conto desvenda essas duas instâncias pandêmicas nas quais a vida padece pela iminência da morte, seja pela doença, seja pelo dogma religioso explicitamente arbitrário.

O enredo se desenvolve e surge o envolvimento afetivo entre o médico e a mulher resgatada das margens exteriores da cidade. Descobrir a identidade dessa mulher, bem como sua história de vida envolta em muitas camadas de mistério constituem os efeitos do suspense que pautam a narrativa. A revelação remonta uma sequência de aventura, na qual se descobre a sua identidade de terrorista, que lutava pela desarticulação do estado autoritário que autoriza toda forma de violência contra as mulheres.

Cabe destacar que no conto a doença se justifica na religião e a religião justifica o silenciamento feminino. Observa-se uma expansão das ameaças a vida, no sentido do silenciamento de liberdades e de possibilidades de expressão. O insólito presente nessa epidemia incita uma leitura do tempo presente, passível de ser compreendido a partir dos elementos que o existem no mundo partilhado pelos leitores. Os estados autoritários trazem em sua força autoritária a ameaça à vida, logo, no horror e no insólito comungam reflexões sobre o tempo presente e nas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

ameaças que circundam o universo feminino como fronteiras porosas, perceptíveis e passiveis de serem transpostas pelos atos de violência.

> El Sagrado Corán dice: "Recita en el nombre de tu Señor, que ha creado. ¡Ha creado al hombre de sangre coagulada!", y muchos creyeron ver en estas palabras una contradicción, pues en otra sura se afirma que Dios creó el hombre de arcilla. Pero no, ¡Dios sabe más! Ha habido otra creación, ¡la nuestra! Nosotros hemos sido creados a partir de la sangre de los infieles que negaron a Dios. Igual que las plagas sometieron al faraón y liberaron a los israelitas, esta nueva plaga ha anegado el mundo entero como un río de sangre y lo ha devuelto al sendero de los hombres de Dios. ¡Nosotros, hermanos, nosotros somos los elegidos! (AGUILERA, 2014, p. 179)

A verdade por trás da epidemia é anunciada e, como tal, se revela como uma construção discursiva que abarca muitas dimensões, o discurso autoritário é uma forma de epidemia que no caso significa um caminho para a submissão e para o silenciamento. A palavra se dissemina e ameaça a fala do outro. A epidemia do silenciamento pela violência da negação da voz do outro. Essa epidemia do silenciamento configura o par discursivo com as imagens de horror suscitadas nas descrições dos corpos que se dissolvem em chagas provocadas pelo vírus.

Neste conto, os sentidos do horror espalhados pelo vírus da epidemia de ebola marcam os contornos explícitos da ameaça à vida, assim como os feminicídios provocados pelos atos violentos marcavam o conto de Mariana Enríquez (2016), ambos os textos introduzem elementos que são reconhecidos como existentes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

no plano da realidade. No entanto, esse horror e violência já se incorporaram a uma discursividade do real e se configuram como fatos terríveis que estão distantes, separados por contextos territoriais ou socioculturais distantes. Na medida e que os textos expandem as epidemias do ebola e dos feminicídios em imagens insólitas e distópicas, o leitor comungam duplamente com o horror, revelado na sua essência possível e impossível. A baliza para a reflexão sobre a realidade anormal, mas que já foi normalizada, será a imersão no horror motivado pela presença do insólito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: HORROR, EPIDEMIA E FICÇÃO

É possível pensar os dois contos em uma mesma sintonia no que se refere à comunhão de dois níveis discursivos que mobilizam diferentes leituras do horror. A ameaça da morte e a monstruosidade da doença em suas representações discursivas apontam para uma releitura dos sentidos da doença e de suas ameaças à vida.

Os sentidos ressignificados pelo prisma da doença e do horror incitam a reflexão sobre os tempos e os espaços partilhados pelos leitores, as metáforas disseminadas pelas narrativas de Enríquez (2016) e Aguilera (2014) constituem um desafio reflexivo para pensar-se as ameaças reais e imaginarias que povoam os imaginários humanos. O horror não se explica pela doença em si ou pelos aspectos que fazem dela uma manifestação patológica. Por trás da epidemia das queimas, das loucuras dos homens e das mulheres e do vírus ebola, deparamo-nos com sociedades distópicas em processos de autodestruição. Em ambas as histórias, encontramo-nos em sociedades patriarcais, segregacionistas, discriminatórias e silenciadoras, cujos desvios e panópticos sociais (FOUCAULT, 1987),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

culturais e políticos se mostram tão normalizados que culminam numa saturação das estruturas sociais, destruídas pela epidemia.

Em muitas narrativas do fantástico contemporâneo, deparamo-nos com o insólito naturalizado. Aqui, o horror nasce da naturalização, que é histórica, da violência, da misoginia, do controle ideológico, da repressão. Fenômenos considerados normais na esfera política e social do mundo real, sempre nossa referência primeira quando nos reportamos ao insólito ficcional, abrem caminho para um insólito muito mais aterrorizante e devastador que as criaturas, eventos e espacialidades sobrenaturais que se cristalizaram como lugares-comuns do insólito: o morto-vivo, o vampiro, o fantasma, a casa mal-assombrada etc.

Dessa forma, o gênero do horror e o tema da doença se mostram singularmente distintos do fantástico tradicional. Não estamos diante mais de M. Valdemar ou do Príncipe Próspero de Poe discutindo os limites e os controles da vida e da morte, dadas as devidas proporções. Estamos diante do conflito entre vida e morte a partir de problemas sociais contemporâneos que se elevam até sua máxima potência, cujas consequências (o espalhamento da epidemia, os protestos, as resistências, os movimentos sociais) se voltam contra sociedades extremamente opressivas que passam a perder o controle de seus poderes absolutos.

Nessas sociedades, em que a crise é social, mas também sanitária, as primeiras a sofrerem são as mulheres, constantemente oprimidas como forma de manipulação e que veem a todo o momento a necessidade de autoafirmação, de luta, de resistência, de se tornarem mulheres, como nos ensina

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

o conhecido axioma beauvariano (BEAUVOIR, 2009). A dominação masculina (BOURDIEU, 2012), o silenciamento da mulher e sua violação em todos os aspectos (físico, social, psíquico e epistêmico) se tornam o *topus* de um horror que se apoia numa realidade epidêmica e distópica para denunciar esse distúrbio que assola inúmeras sociedades no panorama da pós-modernidade. Diante de tantas violações banalizadas, o leitor se vê no limite entre o possível e o impossível, e é capaz de visualizar como a própria humanidade provoca em si mesma a instauração de realidades insólitas – mas que não são consideradas insólitas, posto que são historicamente naturalizadas.

O horror de Enríquez e Aguilera se coincide ainda no aspecto de sugerir um rompimento de todos esses processos repressores. É preciso romper com essa tradição histórica, sociológica, antropológica e epistemológica que perpetua manifestações opressoras por parte da sociedade, e que se tornaram o insólito do século XXI. O insólito é a teocracia, o Estado ditador, o feminicida, o autoritário, o fascista. Só não o reconhecemos ainda como insólito, pois estamos acostumados a esse silenciamento e a essa servidão voluntária, nos termos de La Boétie. Diante de discussões tão complexas e de tantas interpretações possíveis, podemos atribuir um eixo hermenêutico bastante claro: a literatura pode anunciar o porvir; que sejam tempos de emancipação.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Juan Miguel. Pureza de sangre. *In:* GARZÓN, R. R. (Ed.). *Mañana todavía:* doce distopias para el siglo XXI. Fantascy, p. 173-225, 2014.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.55014

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARROLL, Noël. *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 1990.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos em el fuego*. Madrid: Anagrama, 2016.

FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à Linguística I:* objetos teóricos. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Gênese e estrutura da antropologia de Kant/ A ordem do discurso.* São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). *In:* FREUD, Sigmund. *Obras Completas Volume 14:* História de Uma Neurose Infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, p. 329-376, 2010.

HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*: parte 1. São Paulo: Vozes, 1988.

HEGEL, Georg W. F. *Ciência da Lógica*: 1. A doutrina do Ser. São Paulo: Vozes, 2016.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura* – uma teoria do efeito estético, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

KONDER, Leandro. *O Que é Dialética?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico.* Madrid: ARCO/LIBROS, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

10

APOCALIPSE HEMATÓFAGO: AGÊNCIAS DO CORPO VAMPIRESCO NAS PANDEMIAS DE *NOTURNO* E *APOCALIPSE V*

Thiago Sardenberg

Recebido em 05 dez 2020.
Aprovado em 10 fev 2021.

Thiago Sardenberg é doutor.
http://lattes.cnpq.br/0433946339623302
https://orcid.org/0000-0002-6193-2683
thisardenberg@gmail.com

Resumo: Em meio a grande diversidade de universos literários construídos a partir da figura mítica do vampiro, sempre figurou de maneira expressiva a questão da contaminação. Um devir vampiro é comumente subordinado ao contato direto com a entidade ou, minimamente, com seus fluidos corporais; outrossim, não obstante a natureza atribuída ao vampiro – seja a de um ser sobrenatural ou mesmo a de um corpo infectado por agente inteiramente natural – o tema do contágio, ou o próprio medo dele, se reafirma através dos séculos como recorrente nessas narrativas. Neste ensaio, consideraremos duas narrativas vampirescas do século XXI, *Noturno* (2009) de Guillermo del Toro e Chuck Hogan, e a série televisiva *Apocalipse V* (2019) da Netflix, nas quais o corpo do vampiro não apenas figura como, ou carrega, um vetor epidemiológico, tornando-se responsável pelo que se desenvolveria como uma pandemia devastadora, como também reflete e responde aos anseios de seus contextos de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

produção – como a figura do terrorista estrangeiro, o bioterrorismo, e a própria ansiedade causada por nossa fragilidade diante do advento de uma pandemia em larga escala.
Palavras-chave: Vampiros na literatura. Distopias. Narrativas apocalípticas. Pandemias. *Noturno*. *Apocalipse V*.

Abstract: Amongst the multiplicity of literary universes centered around the mythical figure of the vampire, the issue of contamination has always figured in a prominent way. Becoming a vampire is usually subordinate to the direct contact with the entity or, at the very least, with its bodily fluids; also, regardless of the nature attributed to the vampire – whether that of a supernatural being or that of an entirely natural infected body – the theme of contagion, or the very fear of contagion, is reasserted through the centuries as recurrent in these narratives. In this essay, we will consider two vampire narratives of the twenty-first century, *The Strain* (2009), by Guillermo del Toro and Chuck Hogan, and the Netflix TV series *V Wars* (2019), in which the vampire body not just figures as, or carries, an epidemiologic vector, becoming responsible for what would develop as devastating pandemics, but also reflects upon and answers to the fears that are intrinsic to its contexts of production – such as the figure of the foreign terrorist, bioterrorism and the very anxiety derived from our fragility in face of the advent of large scale pandemics.
Keywords: Vampire literature. Dystopias. Apocalyptic narratives. Pandemics. *The Strain. V Wars*.

Em meio aos múltiplos e não raramente conflitantes universos literários construídos a partir da figura mítica do vampiro, sempre figurou de maneira expressiva a questão da contaminação. O devir vampiro costuma ser, nessas narrativas,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

subordinado ao contato direto com a entidade ou, minimamente, com seus fluidos corporais; outrossim, não obstante a natureza atribuída ao vampiro – seja a de um cadáver que retorna, a de um corpo possuído por força ou entidade sobrenatural, ou ainda meramente um corpo infectado por um agente natural – o tema do contágio, ou o próprio medo dele, se reafirma através dos séculos como nelas recorrente. Esse contágio, entretanto, nem sempre opera estritamente em função de uma fisicalidade corpórea; frequentemente, tratamos também de contaminações que ameaçam, de forma mais ampla, as estruturas de poder e os próprios princípios sociais e morais que regulam as delimitações físicas de determinado espaço.

Em *Drácula* (1897), narrativa seminal de Bram Stoker, nota-se como o autor constrói sua Londres de *fin de siècle* como um reino de austeridade no qual o civilizado, a temência a Deus e o tecnológico convivem aparentemente de maneira harmoniosa, enquanto a região romena da Transilvânia é adornada por superstições locais e pelo plano do sobrenatural, um espaço no qual o vampiro medievo podia prosperar. A tensão na narrativa se exponencia na medida em que o vampiro se desloca geograficamente, não apenas ameaçando a integridade dos corpos vitorianos como também seus códigos morais: era a ameaça da profanação das convenções de familiaridade doméstica pelo bárbaro estrangeiro.

Um eventual contato com o vampiro naquela narrativa, frequentemente retratado com traços marcantes de sexualidade e sórdida abjeção, faz Mina Harker gritar para si mesma, horrorizada, após recobrar seu senso: “Impura! Impura!” (STOKER, 2014, p. 219), algo que nos remete diretamente à Bíblia quando,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

em Números, Deus aponta que “aquele que tocar o cadáver de algum homem, será impuro por sete dias” (19:11) e também, de forma ainda mais transparente, quando em Levítico é mencionado que a pessoa portadora de doença contagiosa de pele deveria gritar “Impuro! Impuro!” (13:45) e que “por todos os dias em que a praga estiver nele, será impuro” (13:46).

Stoker articulava assim uma analogia do vampirismo como doença – e do vampiro em si como seu vetor. Tal doença era simultaneamente do corpo e da alma, se espalhava como uma infecção pelo corpo social, tornando “impuros” aqueles por ela tocados, e deixando em seus pescoços suas chagas características, marcas de um corpo penetrado/profanado. Tal como um vírus, o vampiro invadia o corpo estrangeiro, usando-o como meio para sua replicação, afinal, “sua habilidade de reprodução é localizada oralmente, não genitalmente; através do sangue o vampiro se alimenta, se gratifica e se reproduz” (TOMC, 1997, p. 99, tradução livre). Naquela narrativa, podemos observar como uma existência como essa, regida pela constante gratificação, era tanto temida quanto odiada, especialmente em relação às mulheres, que desse “mal” deveriam ser protegidas a todo custo.

No que nos deslocamos no tempo, a figura do vampiro viria a se posicionar como catalisadora de ansiedades outras, transfigurando-se em relação às especificidades sociais a si contemporâneas, já que “cada vez que a tumba é aberta e o adormecido inquieto ressurge, a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá vida ao orador” (COHEN, 1996, p. 5, tradução livre). Sendo um construto cultural, o corpo do vampiro, enquanto monstro ficcional, torna-se uma espécie de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

narrativa em si, um corpo a ser lido, quando localizado no espaço e no tempo. Simultaneamente, ele é reflexo e também resposta às questões que assombram e instigam as mentes e os contextos que os produzem.

Consideremos duas narrativas vampirescas do século XXI nas quais o vampiro não apenas responde à tais anseios, como é também, ou carrega, um vetor epidemiológico. Se, em *Drácula*, o vampiro jamais chegou a multiplicar-se de maneira vertiginosa (a transmissão foi contida com sucesso pela formação de uma aliança entre os personagens masculinos, antes que se tornasse descontrolada), situações bem distintas ocorrem no romance *Noturno* (2009) de Guillermo del Toro e Chuck Hogan (primeiro volume da série conhecida como "Trilogia da Escuridão") e na série da Netflix *Apocalipse V* (2019), que são distopias de teor apocalíptico nas quais a curva epidemiológica tornou-se rapidamente exponencial e descontrolada, causando a instauração de um cenário sombrio e devastador para a humanidade.

Em *Noturno*, é através da iconografia do avião que se instaura o clima de hesitação na narrativa. A chegada do voo 753, proveniente de Berlim, no aeroporto internacional JFK em Nova York deixa em alerta, inicialmente, a torre de controle do aeroporto, a Autoridade Portuária e, tão logo notificados, o CDC, centro de controle e prevenção de doenças norte-americano. O avião chegara em perfeito estado à pista, porém, desde sua aterrisagem, tornou-se completamente incomunicável. Na cabine, não havia qualquer sinal de som ou movimento. Se iniciam as especulações sobre o que pode ter acontecido: "'E se eles não *puderem* se mexer?' – murmurou, antes de se impedir de falar.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

'Uma situação com reféns? É isso que quer dizer?'" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 19, tradução livre).

Uma das primeiras possibilidades levantadas pelas autoridades locais é a de uma ameaça terrorista. Desde que os aviões da United e American Airlines foram sequestrados e feitos de armas de destruição em massa contra os Estados Unidos no fatídico 11 de setembro de 2001, o país investiu de maneira significativa em "atividades de preparação para eventos de terrorismo [e] focaram principalmente em seus aspectos médicos e tecnológicos" (BOSCARINO; FIGLEY; ADAMS, 2003, p. 199, tradução livre), passando o combate ao terrorismo a ocupar um lugar de prioridade governamental – o que desencadearia, também, a Guerra ao Terror posta em ação por George W. Bush.

A apreensão em relação à tal possibilidade é palpável e logo ganha força. "'Se *for* uma bomba, eles esperaram até o último momento possível. [...] Estratégia clássica', disse, focado no terrorismo. 'Crie uma perturbação, atraia os socorristas, ganhe público – então detone, para o máximo impacto'" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 20-21, tradução livre). Entretanto, quando a Autoridade Portuária de Nova York e Nova Jersey finalmente tem acesso ao avião, surge o entendimento de que ali se encontravam, possivelmente, diante de outro tipo de ameaça terrorista: aquela realizada através de armas biológicas. Os primeiros socorristas informam que os passageiros, incluindo os tripulantes, já se encontravam mortos, sem causa aparente – sem traumas, sangramentos, ou mesmo sinais de pânico ou luta. O avião, similarmente, estava completamente apagado, como em uma pane elétrica catastrófica.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

Entra em cena o Dr. Ephraim Goodweather, protagonista de *Noturno*, que é contactado pelo próprio diretor do CDC, em sua condição de líder do "Projeto Canário", cujo propósito era detectar e identificar rapidamente ameaças biológicas, fossem elas naturais ou produzidas artificialmente.

> Um vírus requer transmissão, e transmissão leva tempo. Passageiros se sentindo mal ou desmaiando teriam causado uma bagunça, não importa o que dissesse o aviso de manter o cinto de segurança afivelado. Se isso era um vírus, era diferente de qualquer outro patógeno que Eph havia encontrado em seus anos como epidemiologista no CDC. Todos os sinais apontavam para algum tipo de agente letal introduzido no ambiente selado da cabine do avião. (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 47, tradução livre)

O fato de que o protagonista é um epidemiologista e de acompanharmos sua investigação científica, que se apropria de um vernáculo específico da área, somado também à ansiedade causada pelo temor do bioterrorismo, que se espalha pelas páginas ainda mais rápido que os agentes biológicos, aproxima *Noturno* do gênero conhecido como *thriller* biológico, que "organizado através do artifício do vírus, registra uma mudança prevalente na conceptualização da ameaça, uma mudança que associo ao advento da era global" (MAYER, 2007, p. 2, tradução livre).

Essa "era global" é de certa maneira materializada no próprio espaço onde o avião se encontra. Iniciar a ação com a imagem evocativa de um avião "morto", no aeroporto internacional de uma das metrópoles cosmopolitas das mais influentes do mundo globalizado, que fora previamente alvo de um ataque aéreo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

que deixou mais de 2,900 mortos, é uma escolha que registra e resgata marcas.

Na ocasião do 11/09, "feriu-se a integridade dos símbolos do poderio econômico dos Estados Unidos, e por consequência, a própria estrutura dos sentimentos de nacionalidade e patriotismo, tão prezados pelo povo norte-americano" (MAZZUOLI apud SILVA, 2013, p. 22). Os traumas deixados por tal evento, entretanto, têm consequências ainda mais pronunciadas entre os residentes de Nova York, como demonstra estudo (BOSCARINO; FIGLEY; ADAMS, 2003) realizado na cidade sobre o sentimento em relação ao Terror pós 11/09, que indica uma preocupação constante e elevada em relação aos temas do terrorismo e bioterrorismo.

Uma espécie de monstro nasceu naquele momento: o terrorista, que ganhou contornos quase sobrenaturais em sua aparente invisibilidade e, por consequência, onipresença. De certa forma, é possível pensar no próprio terrorismo como análogo a um vírus, no sentido de que "vive como parte do ambiente; às vezes latente, outras, virulento, mas sempre está lá, presente de alguma forma. Como um vírus, o terrorismo internacional não respeita fronteiras" (HAAS apud MAYER, 2007, p. 5, tradução livre).

A presença desse "monstro" é algo com o qual o povo norte-americano vem lidando há anos, e que foi sendo consolidada através de discursos como os do então presidente.

> Nós sabemos que eles querem atacar novamente. Nossa nação tomou uma clara decisão: vamos confrontar esse perigo mortal à humanidade. E não vamos nos cansar, e não vamos descansar,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

> até que vençamos a Guerra ao Terror. [...] Nos quatro anos desde o 11 de setembro, o mal que alcançou nossas margens ressurgiu. (BUSH, 2005, s/p, tradução livre)

Um discurso como esse poderia ter sido retirado, com mínimas adaptações, diretamente de uma narrativa vampiresca como *Drácula,* onde tínhamos um pequeno grupo de homens desempenhando o papel de "anticorpos" do corpo social, declarando guerra ao monstro-vampiro, em sua condição de defensores da moral doméstica. Em *Noturno*, que é uma narrativa já inserida no contexto da proteção e Guerra ao Terror, são as autoridades policiais portuárias e sanitárias que o fazem, em uma tentativa precoce de neutralizar qualquer corpo estranho que conseguiu, de alguma forma, penetrar no ambiente doméstico – justamente nesse espaço tão fronteiriço que representa um aeroporto do porte do JFK.

Como observamos no próprio contexto da pandemia de COVID-19, uma das primeiras medidas tomadas por muitos países foi, justamente, o fechamento de suas fronteiras, encerrando-se em si; o estrangeiro torna-se, mais uma vez, estranho, perigoso. Falar sobre contágios, vírus e pandemias é, hoje, sinônimo de falar sobre migrações, em um mundo tão intrinsecamente conectado.

É relevante observar também, como ilustração, o próprio fato de que ainda que cientistas tenham afirmado que o coronavírus não foi criado como uma arma biológica – hipótese que chegou a ser levantada em diversos meios (RINCON, 2020; CAIXETA, 2020) – a COVID-19 foi retratada em determinados contextos, como aponta Ventura em "Pandemia e estigma: nota sobre as expressões 'vírus

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

chinês' e 'vírus de Wuhan'" (2020), através de narrativas racistas, que atribuíam a responsabilidade e vilania da doença ao seu local de origem – e aos que lá residem, por consequência.

Quando os corpos dos passageiros finalmente são liberados para autópsia, alarmantes anormalidades são encontradas: uma substância branca viscosa neles se faz presente, tomando o lugar do que deveria ser o sangue; órgãos vitais como o coração e a própria estrutura arterial do corpo haviam sofrido alterações; novas estruturas haviam se formado.

> Nora disse, "Impossível. Se passaram apenas trinta e seis horas desde a aterrisagem." Eph abriu o pescoço de Redfern, expondo sua garganta. Havia uma nova estrutura enraizada na altura do meio do pescoço, que crescia a partir das falsas cordas vocais. A protuberância parecia atuar como um tentáculo, em seu estado retraído. Era conectado diretamente à traqueia, fundindo-se, como um câncer. (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 189, tradução livre)

Mais tarde, eles descobririam que era através dessa estrutura, "uma readaptação da faringe, da traqueia e dos sacos pulmonares. Algo como a manga de uma jaqueta sendo invertida" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 230, tradução livre), que o vampiro se alimenta, expelindo-a da cavidade oral.

Quando a substância branca presente nos corpos infectados é isolada para análise, é também detectada a presença de um helminto desconhecido, visível a olho nu, que poderia ser a explicação para as bizarras alterações pós-óbito. Tratava-se de um tipo de *capillaria*, tanto parasita quanto vetor, que introduzia um vírus incurável e de ação e acelerada, que manipulava os genes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

de seu hospedeiro e causava mutações radicais. Uma vez que o verme seja introduzido, através de qualquer laceração ou mesmo cavidade, o corpo seria para sempre hospedeiro desse altamente contagioso parasita, que se multiplica rapidamente.

As consequências de tais mudanças denominadas "impossíveis" seriam notadas quando os passageiros do voo 753, de alguma forma, começam a regressar aos seus lares.

> Ansel ficou parado, sua garganta latejando, e então abriu o armário do cachorro, pegando a caixa de petiscos. [...] "Vem, amor" disse, num sussurro que rasgava sua alma. [...] Ansel pôs a mão no topo de sua cabeça, como ela gostava. Lágrimas escorriam de seus olhos enquanto fazia isso [...] e assim, pegou-a pela coleira e caiu sobre ela com todo seu peso. [...] A cadela uivou enquanto ele provava seu pelo, a textura de sua pele macia desaparecendo rapidamente após o jorro cálido do sangue [...] Ele estava bebendo a cadela. Bebendo, sem engolir. Ingerindo. Como se houvesse um novo mecanismo do qual não tinha ciência em sua garganta. Ele não podia entendê-lo; apenas entendia a satisfação que sentia. Um prazer paliativo no ato. E poder. Sim – poder. (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 167, tradução livre)

A cena retrata a primeira noite em que os passageiros retornam aos seus lares por instinto, doloridos e confusos, e com uma sede inexplicável por sangue. Nesse processo inicial, parte de suas identidades ainda se faziam notar, mas eram totalmente obliteradas pelo desejo de se alimentar; se Ansel experimentava conflitos ao alimentar-se de sua cadela Gertie, a proximidade perturbadora de seus entes queridos o faria acorrentar-se no canil em seu quintal.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

A maioria dos outros passageiros não seria tão forte, e logo os ataques vampirescos aconteceriam indiscriminadamente.

Os caminhos do doutor Ephraim Goodweather eventualmente se cruzam com os de Abraham Setrakian, que vinha acompanhando o desenrolar dos acontecimentos com atenção. Setrakian, ex-professor de literatura e folclore do Leste Europeu na Universidade de Viena, demonstrava vasto conhecimento sobre os últimos eventos, que ainda não haviam sido divulgados ao grande público – inclusive, sobre o patógeno e a hematofagia.

> "O que estamos testemunhando agora, em seu estágio inicial, já existe há séculos. [...] Uma estirpe de doença que corrompe tanto a carne quanto a alma. [...] Um vírus? Sim. Mas talvez eu devesse introduzi-lo a uma outra palavra que começa com *v*."
>
> "Qual?", perguntou.
>
> "Vampiro". Uma palavra dessas, dita com tamanha sinceridade, permanece pairando no ar por um tempo. [...]
>
> "Eles sempre estiveram aqui", continuou. "Em seus ninhos, se alimentando. Em segredo e na escuridão, pois é de sua natureza." (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 215-216, tradução livre)

O fato de que um ataque pudesse estar acontecendo de forma tão pública fazia Setrakian acreditar, embora não soubesse afirmar o porquê, que algum tipo de jogo de poder ou plano com agenda insidiosa entrara em cena, pois esse era, "essencialmente, um ato de guerra" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 216, tradução livre). Para ter sido tão bem-sucedido, o professor acreditava, inclusive, que o mesmo deveria ter tido a colaboração de algum

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

humano de grande influência, pois até mesmo um vampiro dos mais antigos não poderia atravessar o oceano sem auxílio.

A aliança improvável entre *strigoi* – vocábulo oriundo da mitologia romena, que Setrakian usa para se referir aos vampiros – e um humano pode ser melhor entendida dentro de uma estrutura de desejo e poder; afinal, "nós desconfiamos e odiamos o monstro mas, ao mesmo tempo, invejamos sua liberdade" (COHEN, 1996, p. 17, tradução livre). Há certos aspectos inegáveis da vivência monstruosa que, de forma íntima, apelam aos desejos do humano; a própria origem do vocábulo "monstro" remonta a esta potencialidade – "*monstrum* é etimologicamente 'aquilo que revela' [do latim *monstrare*], 'aquilo que adverte' [do latim *monere*]" (COHEN, 1996, p. 4, tradução livre).

O mais rico ou influente dos humanos está confinado na carne e nos limites físicos e temporais por ela impostos, o que torna a ideia – e, no universo ficcional das narrativas vampirescas, a possibilidade – de um prolongamento indefinido da vida, acompanhado por força e habilidades sobre-humanas, algo extremamente fascinante para nós. A imortalidade é, afinal, a ruptura definitiva com a maior de nossas limitações, com aquilo que nos subjuga a todos igualmente.

Conhecemos assim a figura de Eldritch Palmer, homem de 76 anos identificado como o segundo mais rico do país, refém de doença crônica, gastando exorbitantes quantias de dinheiro para manter-se vivo e no poder que conquistou ao longo de sua vida; e a do "Mestre", um dos vampiros originais, que rebelou-se de seu clã e de sua existência nas sombras, tendo novos planos para a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

humanidade. Eles entram em um acordo: Palmer faria uso de sua influência e fortuna para facilitar a entrada do Mestre (no porão de um voo comercial, no qual infectaria todos os passageiros) nos Estados Unidos, construindo também usinas nucleares em pontos estratégicos espalhados pelo mundo, que seriam detonadas em momento oportuno para a criação de um grande "inverno nuclear", onde os *strigoi* poderiam caminhar livremente, sem temer o sol. Como recompensa, Palmer obteria um lugar de destaque ao lado do Mestre, na forma de imortal, em meio à nova ordem mundial que seria instaurada – com os humanos relegados ao *status* de alimento, presos em fazendas apenas para procriação e abate, como gado.

A abjeção, ainda que prevalente na descrição do encontro com o Mestre, é sobrepujada pelo senso e expectativa de inesgotável poder. "O horror. E a glória. O ímpio. E o magnífico. O selvagem. E o sagrado. [...] O grotesco transcendente. Olhai o Mestre" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 310, tradução livre). No Mestre, Palmer pôde vislumbrar uma parte obscura e desenfreada de si mesmo, uma exponenciação de seus desejos por soberania; é uma projeção que funciona através do corpo monstruoso, lugar onde "as fantasias de agressão, dominação e inversão são permitidas expressão livre" (COHEN 17).

Ademais, é possível observar a forma como o corpo do vampiro também ganha, ao lado das usinas nucleares, um *status* de arma de guerra, de destruição em massa; funciona como uma engenhosa arma biológica que converte o "inimigo" em "aliado", fundamental na criação de um verdadeiro exército de corpos infectados.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

Enquanto isso, a preocupação do professor Setrakian se exponencia na mesma medida da taxa de transmissão do vírus, afinal, o avião representara apenas a forma de introdução do vírus vampiresco no "corpo" social; era como seu conduíte, o vetor. Seguindo essa analogia, os passageiros em si seriam o próprio vírus – algo que Ephraim leva ao nível do discurso, quando diz que "o vírus dominava e transforma as células – assim como o vampiro dominava e transformava a vítima. Estes vampiros eram *vírus encarnados*" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 277, tradução livre, grifo nosso) – e estes já haviam se espalhado. Dessa forma, cada noite representaria uma nova onda de transmissão viral, e "a segunda onda de infecção está acontecendo agora" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 245, tradução livre).

A narrativa se aproxima do clímax no lugar onde os protagonistas conseguiram rastrear o Mestre: a própria área de fundação subterrânea das Torres Gêmeas, alvos dos ataques terroristas de 11 de setembro. Por um lado, o professor explica que há uma razão mais prática pela qual o Mestre ali buscou refúgio: "o lugar o atraiu', disse Setrakian. 'Uma toupeira faz uma casa no tronco morto de uma árvore caída. A gangrena se forma numa ferida. Ele é enraizado em tragédia e dor" (DEL TORO; HOGAN, 2009, p. 367, tradução livre).

Por outro, é possível traçar um paralelo entre o fato de que a narrativa se inicia com a iconografia do avião – que funcionou como arma de destruição em massa no ataque terrorista de 11/9 e que, na narrativa, foi o "vetor" do vírus vampiresco – e de que se aproxima do fim no próprio local que carrega as marcas físicas da destruição por aviões causada; o mesmo local para onde as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

câmeras e os olhos do mundo inteiro estavam virados naquele dia, testemunhando a queda das Torres Gêmeas do World Trade Center. Tal local, assombrado pela imagem das Torres destruídas, e agora habitado pelo Mestre, funcionaria como um prenúncio do poder destrutivo de uma pandemia vampiresca, capaz de fazer ruir as mais fortes fundações. O fim da narrativa marcava o início do apocalipse hematófago de *Noturno*, que continuaria com os romances *A Queda* (2010) e *Noite Eterna* (2011).

Já em *Apocalipse V,* uma diferença fundamental se estabelece em relação à *Noturno*, que é o próprio fato de que a contaminação não se dá inicialmente de maneira orquestrada, em cumprimento a uma agenda insidiosa; aqui, o que temos é um cenário que se desenvolve a partir de uma descoberta acidental.

Somos apresentados ao Dr. Luther Swann, cientista especializado em doenças infecciosas, no que ele faz um profético alerta a comunidade científica em uma conferência: "Se querem saber, não acho que serão os asteroides ou uma guerra nuclear que nos exterminará. Vai ser *isso*" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 1), comenta, apontando em um *slide* a foto ampliada de um vírus.

> Sabemos que a mudança climática está provocando a deterioração glacial. Também sabemos que há vírus e bactérias presos no gelo que está derretendo. Agora, imaginemos que o equivalente pré-histórico da zika, do ebola ou da peste bubônica aparecesse por causa do degelo. Nossos corpos não teriam imunidade. Não teríamos vacinas que pudessem nos ajudar. (APOCALIPSE V, 2019, ep. 1)

Tal associação é oriunda do fato de que Swann assessora uma pequena equipe que realiza pesquisas no Ártico. Quando ele é

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

convocado para averiguar uma descoberta recente na estação da equipe na região, o cenário que encontra é desolador: a estação abandonada, com marcas de sangue, mas sem sinais de corpos; encontra apenas, em um frasco rompido no chão e marcado com o símbolo universal de risco biológico, algum tipo de biomassa desconhecida. Swann, acompanhado de Michael, que o transportou de helicóptero até o local, pesarosamente informa ao acompanhante que, o que quer que esteja ali contido, eles sofreram exposição e precisam reportar o incidente.

Desde o início percebemos como, mais uma vez, a trama se aproxima do thriller biológico, tanto na figura do protagonista e em sua apropriação do discurso viral, como no desejo de "estabelecer uma ponte entre a fantasia e a realidade, entre a ficção especulativa e o conhecimento científico" (MAYER, 2007, p. 2, tradução livre). A narrativa se ancora em uma ansiedade advinda de nossa fragilidade, apesar dos desenvolvimentos científicos, de defrontar um vírus ou patógeno novo, com o qual poderíamos não ter tempo suficiente para lidar de forma eficiente – algo que viria a materializar-se no mundo real poucas semanas após o lançamento da série (no dia 5 de dezembro de 2019, mais precisamente), no contexto da COVID-19 que, ao longo do ano de 2020, seria responsável pelo óbito de mais de um milhão e meio de pessoas ao redor do mundo, no aguardo de uma vacina.

A narrativa segue com o protocolo padrão pós-exposição a um agente infeccioso potencialmente perigoso: a quarentena, que, no caso de Swann e Michael, ocorre nos escritórios do CDC em Washington, onde os personagens são mantidos em isolamento. Tosse, enjoos e febre compõem os sintomas apresentados por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

Swann; Michael parece permanecer assintomático. O período chega ao fim – prematuramente, na própria opinião de Swann – quando eles se encontram aparentemente recuperados e com os resultados de exames obtidos, inconclusivos, o que os leva a conjecturar que podem ter sido vítimas de algum tipo inofensivo de resfriado da Era Glacial.

Com efeito, o fim do isolamento se mostraria prematuro, uma vez que Swann e Michael haviam sido testados para os tipos de agentes infecciosos conhecidos; na verdade, eles haviam sido infectados por uma variedade muito antiga de príons – patógenos que não possuem DNA ou RNA, ao contrário de vírus e bactérias – isolados e preservados em biomassa. Príons são responsáveis por alguns tipos de encefalopatias humanas, porém, mais popularmente, pela encefalopatia espongiforme bovina – vulgarmente, a "doença da vaca louca".

Sabemos que, se a contenção funcionasse, não teríamos como resultado essa ou outras narrativas apocalípticas pandêmicas; porém, o próprio fato de que "cenários atuais de ameaça, de forma crescente, giram em torno da suspeita de que a contenção não funciona mais, ou melhor, que as medidas de contenção precisam ser atualizadas e refinadas" (MAYER, 2007, p. 4, tradução livre), aponta para essa constante preocupação da contenção, que ecoa também uma misofobia que se exponencia em sociedades que vivem momentos de isolamento e quarentenas.

No contexto narrativo, esse tipo específico de príon depende ainda de um cofator decisivo para que seja desenvolvida a condição do vampirismo: um gene denominado NH-47, que comporia o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

"DNA-lixo" – porções da sequência de DNA sem função discernível identificada – de somente algumas pessoas. Swann não tinha o "gene predador", foi infectado, apresentou sintomas, e curou-se; Michael, por outro lado, foi infectado e permaneceu assintomático, porém, tinha o gene NH-47.

Considerando particularmente a questão de uma predisposição genética – similar ao que ocorre com pessoas que apresentam genes que aumentam consideravelmente a probabilidade de desenvolver alguns tipos de câncer – como determinante para o vampirismo, podemos levantar alguns pontos que dela se desdobram.

Em primeiro lugar, a ciência poderia acabar contribuindo, ainda que indireta e involuntariamente, com a discriminação e perseguição de um grupo determinado de pessoas que, em contato com os príons, poderiam vir a tornar-se vampiros, por meio do mapeamento genético. Uma população com medo e em pânico torna-se uma população perigosa e, quando a infecção começa a se espalhar – consequentemente levando, sem demora, a um número cada vez maior de ataques aos humanos – logo surgem grupos de justiceiros e vigilantes, expurgando seus próprios desejos íntimos pela caça e pela violência, até então reprimidos, aproveitando-se do fato de que as forças policiais falham em controlar a situação.

Entretanto, não necessariamente somente os vampiros eram alvo; o apenas ter sofrido exposição parecia ser, em alguns casos, motivação suficiente para estes grupos mais bárbaros que os próprios vampiros. A vizinha de uma casa onde um massacre havia ocorrido relata que os responsáveis "foram pessoas. [...] Não sei

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

quem contou a eles [aos justiceiros] que o pessoal daquela casa era sanguessuga. A maioria não era" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 7). Aqui, tanto a informação – em mãos erradas, a informação genética de uma pessoa poderia tornar-se uma arma contra ela – quanto a falta dela, demonstrada por um governo que tentou, sem sucesso, manter a população às escuras sobre o cenário que se desenhava, contribuíam para um caos generalizado.

É importante sublinhar também o próprio fato de que os vampiros são corpos infectados, que se tornaram hematófagos por uma questão de predisposição genética inteiramente natural e independente de sua escolha. Ademais, diferente dos vampiros de *Noturno,* que logo tornavam-se fantoches nas mãos do Mestre, meros soldados famintos e homicidas, aqui os vampiros detêm muito de sua personalidade humana, sendo capazes de fazer suas próprias escolhas. Como o vampiro é, aqui, mais sociável e reflexivo, cria-se uma discussão sobre a possível culpabilização e perseguição da vítima – ou seja, do vampiro – que não deixa de ser, simultaneamente, vítima e vetor. Michael, o "paciente zero", quando confrontado por Swann, diz que "Eu também tenho o direito de viver. [...] Eu sou uma nova espécie" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 4).

Recuperando a ideia anteriormente mencionada do terrorismo "latente" de Haas, que o associa a um vírus – mesmo não estando em estágio de contaminação, se mantém presente, oculto –, aqui de maneira similar temos essa possível "espécie" distinta de humano, não extinta, apenas latente e que existia ao nosso lado. A questão posta é de até que ponto uma espécie teria direito prevalente sobre a outra; em síntese, ainda que uma tenha o direito de se defender, a outra teria o direito de se alimentar.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

Tendo em consideração o histórico de guerras por poder da humanidade, entretanto, não é difícil imaginar qual seria a reação generalizada de um povo que se vê às voltas com a possibilidade de não mais estarem no topo da cadeia alimentar.

Quando o governo finalmente decide fazer um pronunciamento oficial sobre a situação, já fora de controle, o discurso sobre a "doença infecciosa" que desencadeia comportamentos potencialmente assassinos é incisivo: "não se enganem. Isso é terrorismo. Uma forma completamente nova. [...] Descobrirão que não os tememos. Pelo contrário, vamos reagir com tudo à violência deles" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 5), o que é bastante evocativo dos discursos do presidente norte-americano Bush diante da Guerra ao Terror: "vamos confrontar esse perigo mortal à humanidade. E não vamos nos cansar, e não vamos descansar, até que vençamos" (2005, s/p, tradução livre).

Nesse ponto da narrativa, a ligação que o governo estabelece entre o vampirismo e o terrorismo pode ser entendida como nada mais que uma justificativa pública para a resposta violenta que se seguiria, afinal, o advento da propagação da contaminação não se tratava de um plano orquestrado por alguém, como em *Noturno*; ainda assim, uma nova era de perseguição seria instaurada, com a formação de campos de concentração e de grupos de extermínio – "legais" ou não. Era o início de um cenário de guerra.

Michael, através de uma transmissão clandestina pela internet, responde ao discurso de ódio ao endereçar, simultaneamente, humanos e vampiros. Ele diz,

> Quando surgiram os humanos, foi o fim dos neandertais e dos denisovanos. Os humanos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

> reinaram sozinhos nesse planeta por 42 mil anos. Foi bom enquanto durou, e durou bastante. [...] Aos companheiros escondidos nas sombras, é hora de sair para a luz. É hora de se orgulhar do que você é. (APOCALIPSE V, 2019, ep. 5)

Nesse sentido, *Apocalipse V* recupera também uma vertente da arte contemporânea que usa a figura dos vampiros – tradicionalmente seres das margens, confinados às sombras, muitas vezes sem voz – como metáforas para minorias buscando visibilidade; algo explorado de maneira bastante fértil nas Crônicas Vampirescas de Anne Rice, a partir da década de 70, com seu primeiro romance *Entrevista com o Vampiro* (1976), e na série Crônicas de Sookie Stackhouse, de Charlainne Harris, adaptada para a televisão na série da HBO *True Blood* (2008-2014).

Quando Swann negocia com Michael os termos de uma possível trégua, o último pede para que os vampiros sejam reconhecidos legalmente como uma espécie humana distinta, mas Swann afirma que, no governo, um lado "diz para curar a todos; o outro para matar a todos. Ninguém está defendendo a diversidade" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 9). Se, por um lado, o governo não contava com a possibilidade de que os vampiros não quisessem ser "curados" de sua condição – que, de fato, incluía benefícios atraentes aos quais já nos referimos em nossa discussão de *Noturno,* como a força, visão e audição exponencialmente aumentadas, sem falar na possível imortalidade – por outro, se pensarmos na leitura alegórica dos vampiros enquanto um grupo socialmente marginalizado, tal busca seria não apenas compreensível como também esperada. A discussão reflete, por exemplo, as terapias de reorientação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

sexual que inexplicavelmente ainda existem nos dias de hoje, também chamadas de "terapias de conversão" ou ainda, vulgarmente, a "cura gay".

Outro paralelo que se estabelece em relação à *True Blood* é o fato de que também é desenvolvida uma bebida sintética, aqui batizada de "SubSangue" (ou "*BloodSub*", no original), que em teoria permitiria que os vampiros vivessem normalmente ao lado da humanidade, alimentando-se apenas do composto. Mais além, alguns familiares de vampiros e até mesmo voluntários mostram-se dispostos a doar seu sangue para estimular uma coexistência pacífica. Tais tentativas, entretanto, fracassam quando, em um evento público de demonstração do SubSangue, os vampiros que haviam demonstrado interesse na possibilidade de conciliação, confiando nos humanos, começam a cair mortos, envenenados pela substância. Aparentemente, o "lado" do governo que queria "matar a todos" não se contentou com uma coexistência pacífica ao lado de tais "monstros", que poderiam desestabilizar sua estrutura de poder; por isso, interviram no processo possivelmente apaziguador, em um ato violento de Terror.

A ideia de terrorismo de estado reverbera aqui, algo que Silva aponta quando fala de governos que

> aproveitaram a disseminação do medo e da intimidação para alcançar, pelo uso da violência, objetivos que poderiam, ou deveriam, ser obtidos por meio do exercício legal da vontade política. De tal modo, o faziam através da prática de tortura, prisões, extermínios, deportações; invocando razões de Estado (ou de segurança); logo, negligenciaram os direitos das minorias étnicas, religiosas ou políticas. (2013, p. 49-50)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

O ato teria consequências desastrosas para todos, humanos e vampiros. Michael, por ter sido considerado culpado pelas negociações desastrosas com humanos, é "deposto" de seu lugar de liderança na autointitulada "Nação Sanguínea". Em seu lugar, um cientista que era ligado ao Departamento de Segurança Nacional, com vasto conhecimento sobre as estratégias governamentais para lidar com os vampiros, anuncia ao mundo por transmissão na internet que juntou-se ao grupo que iria prevalecer, tendo se exposto aos príons deliberadamente por ser portador do gene predador, e oferecendo todo o conhecimento que tinha aos vampiros em troca de uma posição de liderança. Ele alerta:

> Só pode haver um vencedor nessa batalha pela sobrevivência, nessa luta evolutiva, e humanos, fracos, divididos e aterrorizados, simplesmente não merecem vencer. [...] Nunca mais, por qualquer razão, voltaremos a lidar com humanos. [...] Colocamos uma grande quantidade dessa substância [a fonte do príon infeccioso, em forma líquida] no abastecimento de água de várias grandes cidades, expondo 30 milhões de pessoas à infecção por príon. [...] Os vampiros estão aqui para ficar. E para vencer. (APOCALIPSE V, 2019, ep. 10)

Por mais distintos que tenham sido os caminhos percorridos inicialmente pelas narrativas de *Noturno* e *Apocalipse V,* elas convergem no clímax em um ponto fundamental, que é a utilização do corpo do vampiro como arma biológica, na formação de um exército em uma iminente guerra por poder. Se no caso da última a contaminação não aconteceu, no princípio, de forma deliberada, após a instauração de uma "Guerra ao Vampiro" ela acontece como declaração de guerra.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

Além da inquietação oriunda do "monstro" construído como terrorista estrangeiro, das armas biológicas e de pandemias catastróficas, percebe-se também nessas narrativas um comentário sobre como a própria luta pelo poder pode ser ainda mais devastadora que esses próprios anseios. Em *Noturno*, o Mestre se escorou na vontade de força e poder de um humano para concretizar seu plano sombrio; em *Apocalipse V*, o que poderia se desenhar como uma possível coexistência entre espécies fracassa diante de desejos irrefreados por soberania. O monstro-vampiro apenas reflete essas monstruosidades tão nossas, ele que "incorpora medos, desejos, ansiedades e fantasias (ataráticas ou incendiárias), que os dão vida" (COHEN, 1996, p. 4, tradução livre).

Se *Noturno* estava endereçando angústias mais particulares de um local e um momento pós-11/9, e a pandemia iniciada em *Apocalipse V* seja um produto da imaginação que é anterior ao contexto da COVID-19, nosso olhar para narrativas como estas ganha, sem dúvidas, novas camadas de significação no que atravessamos uma pandemia real. Quando o Dr. Swann alerta, "não acho que serão os asteroides ou uma guerra nuclear que nos exterminará. Vai ser *isso* [um vírus]" (APOCALIPSE V, 2019, ep. 1), é impossível não pensar nas tragédias que se abateram sobre tantas famílias ao redor do globo; tragédias essas que foram anunciadas inúmeras vezes pelo mundo especulativo da ficção, cujos horrores são sempre tão enraizados no real – e, por isso, podem tornar-se possíveis, servindo como alerta. Nesse sentido é, no mínimo, perturbador observar como a pandemia real torna-se também uma batalha por poder político, que inclui discussões,

 http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

por exemplo, sobre a não-utilização de uma vacina chinesa no Brasil (PARAGUASU, 2020), oriunda da culpabilização xenofóbica ao qual nos referimos anteriormente.

Por fim, além de observar reverberações dessas narrativas vampirescas pandêmicas na atualidade, torna-se factível também presumir que algumas das próximas encarnações do vampiro na literatura irão se apropriar, de maneira ainda mais íntima e peculiar, das ansiedades que se desdobram a partir do surgimento do novo coronavírus; afinal, nossos monstros-vampiros nada mais são que produtos engendrados pela cultura e pela sociedade, como formas atraentes, inquietantes e catárticas de lidar com as angústias e os medos que os afligem.

REFERÊNCIAS

APOCALIPSE V. Direção de Brad Turner e outros. Netflix, 2019. Disponível em: https://www.netflix.com/watch/80236118?source=35. Acesso em 1 out. 2020.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada:* Velho Testamento e Novo Testamento. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1990.

BOSCARINO, Joseph A.; FIGLEY, Charles R.; ADAMS, Richard E. Fear of Terrorism in New York After the September 11 Terrorist Attacks: Implications for Emergency Mental Health and Preparedness. *International Journal of Emergency Mental Health*, vol. 5, p. 199–209, 2003. Available at: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/14730761/. Access on 8 nov. 2020.

BUSH, George W. President Discusses War on Terror. George W. *Bush White House Archives*, 28 out. 2005. Available at: https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2005/10/20051028-1.html. Access on 27 oct. 2020.

CAIXETA. Bolsonaro cita arma biológica e diz que coronavírus "talvez tenha escapado". *Metrópoles*, 29 out. 2020. Disponível em: https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/bolsonaro-cita-arma-biologica-e-diz-que-coronavirus-talvez-tenha-escapado. Acesso em 1 nov. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56408

COHEN, Jefrrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). *In:* COHEN, Jefrrey Jerome. *Monster Theory:* Reading Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3-25, 1996.

DEL TORO, Guillermo; HOGAN, Chuck. *The Strain*. New York: HarperCollins Publishers, 2009.

JONES, Lora; PALUMBO, Daniele; BROWN, David. Coronavirus: A visual guide to the economic impact. *BBC News*, 29 jun. 2020. Available at: https://www.bbc.com/news/business-51706225. Access on 1 nov. 2020.

MAYER, Ruth. Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller. *Cultural Critique*, n. 66, p. 1-20, 2007. Available at: www.jstor.org/stable/4539806. Access on 8 nov. 2020.

PARAGUASSU, Lisandra. Bolsonaro comemora suspensão de testes da CoronaVac pela Anvisa. *Extra*, 10 nov. 2020. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/mundo/bolsonaro-comemora-suspensao-de-testes-da-coronavac-pela-anvisa-rv1-1-24738102.html. Acesso em 21 nov. 2020.

RINCON, Paul. Coronavírus: há alguma evidência de que o sars-cov-2 tenha sido criado em laboratório? *BBC News Brasil*, 1 maio 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-52506223. Acesso em 1 ago. 2020.

SILVA, Evelyn Veríssimo da. *A Guerra ao Terror:* um atentado a consolidação dos direitos humanos pós 11/09. Orientador: Ernani Carvalho. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12473. Acesso em 2 nov. 2020.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Landmark, 2014.

TOMC, Sandra. Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the Vampire. *In:* GORDON, Joan; HOLLINGER, Veronica. *Blood Read:* The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture. Philadelphia: University of Philadelphia Press, p. 95-113, 1997.

VENTURA, Deisy. Pandemia e estigma: nota sobre as expressões "vírus chinês" e "vírus de Wuhan". Museu da Imigração do Estado de São Paulo, 11 set. 2020. Disponível em: https://museudaimigracao.org.br/blog/migracoes-em-debate/pandemia-e-estigma-nota-sobre-as-expressoes-virus-chines-e-virus-de-wuhan. Acesso em 2 nov. 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

11

A MÚSICA ESPECTRAL E O RECIFE ASSOMBRADO: RELAÇÕES ENTRE A FICÇÃO, OS ITINERÁRIOS URBANOS E A PANDEMIA

André de Sena

Recebido em 23 out 2020.
Aprovado em 10 fev 2021.

André de Sena é doutor, professor da Universidade Federal de Pernambuco, idealizador e líder do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas e pesquisador dos grupos de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura e Núcleo de Estudos sobre Gêneros.
http://lattes.cnpq.br/9977565773182194
https://orcid.org/0000-0003-2090-6398
andredesena.art@gmail.com

Resumo: O presente artigo, pelo viés da sociocrítica, busca analisar as relações entre a música e os sons incidentais nas produções literárias e cinematográficas do estado de Pernambuco de ontem e de hoje, bem como na imersão de um *city-tour* que possui elos com o gênero performance e dialoga com essas mesmas produções, abordando-se também a temática da pandemia e, especialmente, a realidade hodierna sob a Covid-19. Dessarte, o insólito e o horror são abordados sob duas perspectivas: num viés comparativista (ficção autoral literária e cinematográfica pernambucana, que também dialoga com obras artísticas do passado, em âmbito universal) e sociocrítico, a partir de leituras de cunho sociológico e da imersão artística na própria realidade possibilitada pelo *city-tour O Recife mal-*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

assombrado. Nesta discussão, também se evidencia o signo da peste e da pandemia, outrossim, ditada por aportes insólitos/sobrenaturais.
Palavras-chave: Literatura e cinema de horror. Literatura e cinema pernambucanos. Literatura e sociedade. Covid-19.

Abstract: This article, from the perspective of sociocritics, seeks to analyze the relationship between music and incidental sounds in the literary and cinematographic productions of Pernambuco (yesterday and nowadays), as well as the immersion of a city-tour called *Recife mal-assombrado,* also addressing the theme of the pandemic and, especially, today's reality under Covid-19. In this way, the unusual and the horror are approached from two perspectives: in a comparative bias (authorial literary and cinematographic fiction from Pernambuco, which also dialogues with artistic works from the past, in a global perspective) and sociocritical, based on readings of a sociological perspective and immersion artistic in the *Recife mal-assombrado* city-tour. In this discussion, the sign of the plague and the pandemic is also evident, as well, inspired by the uncanny / supernatural.
Key-words: Horror literature and cinema. Pernambuco's literature and cinema. Literature and society. Covid-19.

Poder-se-ia afirmar que existiu, ou existe, um tipo de música ou de sons ligados ao *sobrenatural*? Se deixarmos conscientemente de lado a espiral de oblívio dos ritos autóctones, da multidão de eventos cultuais perdida na noite dos tempos, em que os instrumentos de percussão, sopros, cordas etc. tantas vezes mediaram os contatos entre os homens, os deuses e os mortos, e formos diretamente para o universo da arte propriamente dita, lograríamos de pronto falar: sim, "com efeitos"!

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

Já nas tragédias gregas, por exemplo, o uso de ambientações musicais 'espectrais' estava garantido por uma ampla gama de instrumentos antigos, que incrementavam certas presenças fantasmáticas no palco, como ocorreria durante o aparecimento da sombra do rei Xerxes em *Os persas* (c. 472 a.C.), de Ésquilo, e diante da presença alusiva das erínias em Édipo em Colono (c. 401 a.C.), de Sófocles. Aliás, até mesmo o silêncio foi utilizado para se ressaltar a 'sobrenaturalidade' de determinados seres nos palcos antigos: as erínias, na peça esquiliana *As eumênides* (c. 458 a.C.), silenciam propositadamente em alguns momentos da ação dramática, no intuito de se gerar tensão e estranhamento precursores, entremesclados aos grunhidos desarticulados desses seres (que estão, por sinal, grafados no texto original). Da mesma forma, versos fragmentários de uma perdida tragédia esquiliana, *Os edonos*, revelam-nos outra experiência de sonoridades trágicas ligada aos fantasmas, quando se fala em "mugidos de touro" e no som de um tímpano que lembraria um "[...] trovão subterrâneo/ [que] se expande aterrador" (ÉSQUILO, 2008, p. 219). Segundo Dios (ÉSQUILO, 2008, p. 483), os tais mugidos de touro seriam criados por um aerofone livre capaz de gerar sons agudos e graves. Temos aí a matriz dos theremins utilizados nas décadas de 1960/70 em filmes de horror feitos por produtoras inglesas como a Hammer e a Compton Films.

Um dos maiores contistas do gênero horror de todos os tempos, o escritor norte-americano H. P. Lovecraft (1890-1937), em seu ensaio *Horror sobrenatural em literatura* (1927; 1939), também afirma a necessidade de algumas experiências sônicas para se gerar os efeitos góticos até mesmo nos textos escritos:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> Essa nova parafernália dramática [do romance gótico setecentista] consistia, antes de tudo, do castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco [...]; luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais. (LOVECRAFT, 2008, p. 28)

Quando fala especificamente sobre os romances góticos pioneiros de Ann Radcliffe (1764-1823), Lovecraft endossa o acima dito:

> Alguns detalhes sinistros como um rastro de sangue na escadaria de um castelo, um grunhido numa galeria distante ou um som apavorante numa floresta noturna podem [...] conjurar as imagens mais poderosas de horror iminente. (2008, p. 30)

A música, ou um conjunto de sons (físicos: naturais, humanos; ou 'metafísicos': por exemplo, ruídos editados para se gerar estranhamento e sugerir o sobrenatural), sob as mais diversas formas de execução, gênero, substrato (instrumentos, montagem, edição, efeitos, mixagem, masterização etc.), ocupam lugar de destaque dentro desse aporte cronotópico que dá concretude à experienciação da topofobia e dos *loci horrendi* dentro da estética de horror, em fundamental consonância com o plano das imagens. Basta tapar os ouvidos, ou baixar o volume da tv ao assistir a qualquer película do gênero: metade – ou até mais, às vezes – do efeito de suspense e medo se eclipsa automaticamente, por estar acusticamente moldado pelos diversos climas e paisagens sonoras, pelo jogo entre silêncios e aumentos súbitos de notas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

incidentais, monocórdicas ou não; ruídos aleatórios; nuvens de acordes abstratos; lancinantes notas agudas que sugerem novas fantasmagorias; um certo patético com o uso de theremins e sintetizadores *Moog*, entre outros.

Esse repertório de sonoridades e ruídos 'estranhos' que foram sendo associados à estética do horror ao longo dos séculos, dos primeiros monumentos artísticos, passando pelas obras-primas românticas, pós-românticas etc., às obras comerciais que transbordam na cultura de massa de ontem e hoje, repercutiu também em âmbito popular, no imaginário coletivo, na 'linguagem das ruas', nas mais diversas sociedades e contextos. No caso brasileiro, que iremos explorar a partir de agora, são paradigmáticos os exemplos colhidos nas obras do sociólogo recifense Gilberto Freyre (1900-1987), especialmente *Casa-grande e senzala* (1933) e *Assombrações do Recife velho* (1955). No intuito de descerrar um provável *ethos* multicultural e multirracial nacional, a partir de vivências e experiências coloniais que ainda hoje repercutiriam na realidade urbana, Freyre não hesitou em buscar ao universo dos fantasmas e da fantasmagoria exemplos importantes para endossar seus argumentos. E, nesse contexto, não olvidou a importância dos fenômenos sônicos do ponto de vista de uma sociologia do sobrenatural, como a cognomina.

Já no clássico *Casa-grande e senzala*, o autor afirma a necessidade e importância desse olhar sociológico sobre as manifestações culturais ligadas ao sobrenatural. Numa passagem da obra, por exemplo, destaca alguns motivos que seriam comuns ao imaginário dos outrora florescentes engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste brasileiro:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> [...] com cadeiras de balanço se balançando sozinhas sobre tijolos soltos que de manhã ninguém encontra; com barulho de pratos e copos batendo de noite nos aparadores; com almas de senhores de engenho aparecendo aos parentes ou mesmo estranhos pedindo padres-nossos, ave-marias, gemendo lamentações. (FREYRE, 2003, p. 20)
>
> Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo o Brasil. Pouco antes de desaparecer, estupidamente dinamitada, a casa-grande de Megaípe, tive ocasião de recolher, entre os moradores dos arredores, histórias de assombrações ligadas ao velho solar do século XVII. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino; fantasmas do tipo cresce-míngua. Assombrações semelhantes me informaram no Rio de Janeiro e em São Paulo povoar os restos de casas-grandes do vale do Paraíba. (FREYRE, 2003, p. 20-21)

Mais de vinte anos depois, o escritor pernambucano não apenas continua a endossar esse mergulho acadêmico e sociológico no universo da cultura popular e imaginário sobrenatural, como escreve um livro específico que irá influenciar bastante o universo das artes em Pernambuco – especialmente a literatura, as artes plásticas e o cinema –, *Assombrações do Recife velho*. Por sinal, a obra recebeu primorosas ilustrações do artista plástico modernista Lula Cardoso Ayres (1919-1987), imagens espectrais associadas à cultura popular pernambucana, o que endossou ainda mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

sua ligação com as artes. Nela encontramos outras interessantes passagens, como esta em que os fenômenos acústicos novamente aparecem como fundamentais à expressão do sobrenatural, no mito etiológico da praça recifense de nome Chora-menino:

> Quando no silêncio das antigas noites recifenses se ouvia longe, por trás de velhos sobrados, um chôro mais triste de menino, era quase certo que a cabra cabriola estava devorando algum malcriado [...].
>
> Às vezes, [...] era o chôro parecido com o de menino, mas de cururu ou de outro sapo tristonho, e com a fama de bicho de bruxo, em algum capinzal de beira de lagoa ou de rio, nas noites úmidas do Recife. Talvez tenha vindo daí o nome de Chora-menino que por tanto tempo foi o de um descampado da cidade, afinal chamado oficialmente por outro nome. (FREYRE, 1955, p. 12)

As casas recifenses tidas como mal-assombradas, tanto dos bairros burgueses como da periferia, também garantem toda uma acústica fantasmática, tartamudeada sob a forma de percussões e sopros, como no caso de um sobrado da rua de São José, uma das mais antigas da cidade:

> Durante o dia assobios dentro da casa tôda. À noite, grandes baques, como de pianos de cauda virando de pernas para o ar, era um pagode: correntes arrastadas pelo soalho, as portas se abrindo, apesar de estarem fechadas com o ferrôlho e chave [...]. (FREYRE, 1955, p. 107)

Num dos muitos exemplos de confrontação explícita entre classes sociais distintas que aparecem no livro – em meio a manifestações do sobrenatural – Freyre fala sobre o caso do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

fantasma de um médico negro e uma "iaiá" racista e impiedosa que o maltratara quando ainda vivo:

> Aliás, segundo a tradição popular, êsse doutor negro chegou a aparecer à cabeceira de mais de um doente pobre do Recife. Aparecia de cartola e de sobrecasaca como nos seus dias de homem da terra. Ou dêste mundo, como diria mestre Silva Melo, também médico e homem de ciência preocupado com o problema das assombrações.
>
> De Dornellas se conta que, ainda vivo, passava certa vez, de sobrecasaca e de cartola, por uma das ruas mais fidalgas da cidade do Recife quando, da varanda de um sobrado opulento, iaiá mais aristocrática resolveu zombar de qualquer jeito do preto metido a sábio e encartolado como qualquer doutor branco. E não encontrou meio mais elegante de manifestar seu desdém pela "petulância do negro" que êste: cuspir-lhe sobre a cartola. Pois cartola era chapéu de branco e não de negro. Sentiu Dornellas a cusparada sobre o chapéu. E tirando a cartola ilustre e examinando a cusparada, diz a lenda que concluiu logo a ôlho nu: "Coitada da iaiá! Tuberculosa. Não tem um ano de vida". E antes de findar-se o ano, saía do sobrado fidalgo um caixão azul com o cadáver da moça. Morrera tuberculosa. (FREYRE, 1955, p. 49-50)

Os elementos ligados ao sobrenatural em *Assombrações do Recife velho* se conjugam ao estudo dos costumes, das vestimentas, da alimentação, dos ramos genealógicos, dos espaços urbanos (arquitetura e memória), da topografia, das doenças, das diferenças e confrontos de classe, e de inúmeras outras ramificações, num percurso histórico e sociológico que tem muito em comum com a École *des Annales* francesa e a história

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

das mentalidades. Noutro prisma, é bem interessante como H. P. Lovecraft e Gilberto Freyre, dois autores de cultura e ideologia tão distintas, mesmo antitéticas, se encontram e repercutem nesses momentos em que buscam delinear a fenomenologia sobrenatural – o primeiro numa perspectiva ficcional, o segundo no ensaio sociológico que admite algo de ficção –, também no que toca ao plano das sugestões auditivas, corroborando com as tópicas dos malassombros.

Esse interesse pelo lado noturno, fantasmático, da cultura popular, Gilberto Freyre de certa forma herdou de um autor pernambucano de fins do século XIX, Carneiro Vilela (1846-1913). Em duas obras ficcionais, a novela *O esqueleto – crônica fantástica de Olinda* (1871; 1894) e o romance *A emparedada da rua Nova* (1909; 1912), Vilela já havia trabalhado com determinados *loci* tidos como mal-assombrados no Recife, em sua cartografia de espantos e vozerios fantasmagóricos. Na primeira, encontramos as descrições dos cânticos, das percussões e dos horrores de eventos sobrenaturais que ocorreriam nas proximidades do marco náutico – provavelmente erigido durante o período de invasão holandesa em Pernambuco (c. 1630-1654) – em forma de cruz conhecido como Cruz do Patrão, num istmo que no século XIX ligava Recife a Olinda. No segundo, uma sugestão popular herdada, de sussurros e gritos noturnos das mulheres que eram emparedadas por pérfidos pais ou amantes, e depois se transformavam em aparições espectrais que atraíam incautos frequentadores das ruas centrais próximas ao cais, numa atmosfera de loucura. Vem dessas duas obras o processo inicial de transformação de determinados espaços urbanos recifenses

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

em 'territórios de assombração', numa confusão até certo ponto conscientemente buscada entre ficção e realidade, ainda mais sedimentada e ampliada por *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre, que em seu apelo memorialista ergue o pilar que faltava nesta construção de um 'Recife assombrado' e noturno, numa espécie de contraparte gótica a uma sua obra mais solar anteriormente publicada, o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1934).

Carneiro Vilela, com sua ficção de laivos sobrenaturais durante os estertores do romantismo e apogeu do cientificismo realista, e Gilberto Freyre, com sua visão exuberante sobre a cultura brasileira modalizada por uma hibridização entre pesquisa sociológica, verve literária, estudo folclórico e crônica jornalística, foram os responsáveis pelo surgimento de um imaginário que só se expandiria ao longo do século XX, a saber: a ideia de um Recife com suas ruas, sobrados, rios e descampados acossados por entidades sobrenaturais, num misto de nostalgia pelo passado e análise sociocultural do presente. Essa corrente dará lume a obras literárias que também participarão do mesmo *modus operandi*, a exemplo dos livros de contos *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969), de Jayme Griz (1900-1981), um autor da cidade de Palmares, que levou o imaginário de 'horror urbano recifense' para a Zona da Mata pernambucana, o som das correntes fantasmais agora a ecoar noite adentro nos velhos engenhos então abandonados, que deram lugar às usinas ao se demarcar um novo ciclo na produção capitalista da cana-de-açúcar. Inclusive, num dos contos de Griz, "As bexigas do engenho Bagaceira", de *O lobishomem da porteira velha*, o velho

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

e abandonado engenho Bagaceira passa a funcionar novamente, com os ruídos de seus tachos, fornalhas e demais equipamentos voltando a ser ouvidos, movimentados por invisíveis mãos de fantasmas, para terror do protagonista da narrativa, que enlouquece ao tempo que ouve esses sons.

Muitos outros escritores e artistas, ao longo do século XX e, agora, do XXI, também quiseram transitar nessa via aberta pelas obras de Vilela, Freyre e Griz, de um 'horror folclórico-urbano recifense'. Focando apenas na produção mais recente, posso destacar os nomes de três contistas em plena atividade: Roberto Beltrão (1968-), autor de *Na escuridão das brenhas* (2013); André Balaio (1968-), autor de *Quebranto* (2018); e Frederico Toscano (1981-), autor de *Carapaça escura* (2019). Trabalhando contos que se passam no interior do estado e, principalmente, na zona urbana recifense, eles dão continuidade – cada um à sua maneira – a este interesse pelas assombrações da capital e de outras cidades, dentro de, aparentemente, novos contextos de crítica social, e um olhar atento aos estudos culturais na discussão latente – em meio ao horror e ao fantástico – sobre os direitos das minorias, os problemas sociais hodiernos e os confrontos de gênero e classe. Em outras palavras, a perspectiva sociológica, memorialista e folclórica de tempos passados ainda se presentifica na ficção imaginativa contemporânea recifense, que também não prescinde de um olhar atento sobre a realidade. Isso poderia, inclusive, sugerir a ideia de que a própria sociedade não haveria mudado tanto, do século XIX ao XXI, em termos de disparidades sociais, por exemplo, e a ficção fantástica ainda precisasse tocar nesse nervo para se autenticar de certa forma, revelando preocupação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

pelos problemas sociais, ou engajando-se. Em todo o caso, nos contos de Beltrão, Balaio e Toscano, o sobrenatural também se revela pelo sentido da audição, ora nas periferias recifenses, ora em meio ao tilintar de taças no apartamento burguês dos bairros de Casa Forte ou Boa Viagem; também nos rincões da cidade que mais se assemelham a espaços rurais, a revelar o atraso e a pobreza sempre presentes. Em cada um deles, um repertório sonoro próprio, ligado a diversas escolhas espácio-temporais atinentes a percepções de um sobrenatural que também evidencia o social, na crítica latente.

Algo muito parecido com o que ocorre na ficção literária se dá no universo cinematográfico local. Longas-metragens recentes como *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), de Kléber Mendonça Filho (1968-), e *O Recife assombrado* (2019), de Adriano Portela (1984-), partem, *mutatis mutandis*, dessa mesma premissa de que há uma tradição literária, folclórica e sociológica recifense secular, que não pode ser esquecida, mas ressignificada.

A estética de horror já havia sido trabalhada por Kléber Mendonça antes da realização de seus longas-metragens, nos curtas-metragens *A menina do algodão* (2002) e *Vinil verde* (2004). E um tema recorrente em sua poética, o da destruição da memória, especialmente no descaso da especulação imobiliária pela arquitetura antiga do Recife – que, realmente, acaba por pôr tudo em ruínas –, aparece num de seus primeiros curtas, de inícios dos anos 90, com o título ambíguo, autoconscientemente, *Paz a esta casa* (1994).

A menina do algodão trata de um mito urbano, o fantasma de uma criança que se materializaria dentro dos banheiros causando

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

pânico durante as madrugadas, também chamada "loira do banheiro", uma história que teve boa repercussão na cidade na década de 1990. Nele, a música é utilizada de maneira incidental, apenas no momento impactante de revelação sobrenatural, intermediada por longos silêncios onde apenas são percebidos os ruídos dos grilos que sugerem a madrugada e a região deserta da escola estadual onde se passa a história. Já em *Vinil verde*, a presença da música como motivo espectral se apresenta de forma mais contumaz, semelhante ao que ocorre, por exemplo, num conto específico de H. P. Lovecraft, "A música de Erich Zann" (1921), em que ela surge quase como uma personagem: no autor estadunidense, nos estranhos acordes de um violoncelista alemão cego; em Kléber Mendonça, na audição de um disco de vinil de cor verde. O curta, filmado num apartamento do bairro de Casa Amarela e adaptado de uma história do folclore russo, conta a história de uma mãe que dá de presente à sua filha uma coleção de discos coloridos, mas ordena que ela nunca ouça o de cor verde. Obviamente, a filha lhe desobedecerá, e a cada nova audição, uma parte do corpo de sua mãe desaparece. A rotina continua normal, mesmo com a mãe cada vez mais deformada, e nisso está o aspecto grotesco e até horripilante de *Vinil verde*, com algo de ironia macabra kafkiana. A trilha sonora é um misto de sons de pássaros, para marcar a atmosfera bucólica do bairro de Casa Amarela, chiados de vinil, silêncios de suspense que antecipam desfechos, e, nestes, notas repetidas que refletem a angústia e o sobrenatural, além das estranhas canções infantis que auguram tragédias, compostas pelo músico carpinense Silvério Pessoa, que tocam no pequeno vinil verde.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

Outro curta-metragem que antecede a produção dos longas de Mendonça e deve ser citado, não só pelo desenvolvimento técnico e de roteiro que o diretor alcança, mas por servir de elo perfeito entre os curtas iniciais e o que virá depois, é *Recife frio* (2009), o qual nos oferece uma interessante mistura de cinema fantástico, distopia *sci-fi* e comédia, cuja história assume ares de pseudopandemia no momento em que a cidade passa a ser atormentada por uma inversão térmica e se transforma num encrave quase polar, provavelmente devido à queda de um meteorito (um "acontecimento sobrenatural", segundo o texto, meio irônico, de divulgação do filme). No início da obra, que se nos é apresentada como um documentário realizado por um programa de tv hispânico, *O mundo em movimento*, são vistos homens, provavelmente uma polícia técnica ou cientistas, vestidos da mesma maneira como os profissionais que estão a desinfectar os lugares da Covid-19 neste exato momento, com roupas plásticas, luvas até os cotovelos, botas, máscaras e óculos protetores, isso tudo nas areias antes escaldantes da praia de Maria Farinha (1'22-1'46). Mesmo que a faceta principal do curta seja a cômica, há angustiantes imagens de cadáveres empilhados em sacos pretos, amontoados no "IML" – na realidade, os corredores da Fundaj e seu cinema de arte, onde Kléber trabalhou... –, os mortos pelo novo frio recifense na diegese (4'43-4'53), quase a prenunciar a tragédia da Covid-19 (o mais inquietante é que antes da primeira cena do filme, após os créditos de abertura, aparece uma frase que indica: "daqui a alguns anos..."). Mas uma antecipação efetiva de *Recife frio* se dá na crítica social afiadíssima, muito presente na obra filmográfica kleberiana posterior. Num dos vários casos que o documentário fictício

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

apresenta como exemplos da "nova realidade" implementada pelo frio, há uma discussão em família, de classe média alta, sobre quem ficará com o quarto da área de serviço num apartamento de luxo de Boa Viagem. Chistosamente, o documentário explica a existência de tal cômodo – para o suposto público estrangeiro a quem é endereçado – como uma triste sobrevivência brasileira dos tempos coloniais e da escravidão, "fantasma moderno da senzala", como é dito, sem janelas para circulação de ar e situado no pior lado do prédio, onde o sol incidia antes com maior violência. Agora, por conta do frio, é o mais desejado, e acaba ficando com o filho mimado do casal dono do apartamento, enquanto a anterior moradora, a faz-tudo dos serviços domésticos, é transferida sem chance de discussão para sua anterior suíte com vista para o mar, que ninguém mais quer. E o comentário adicional da dona do apartamento, em entrevista à reportagem, revela uma ironia macabra nas relações interpessoais entre distintas classes sociais e a perversa inconsciência a esse respeito (um processo de naturalização das diferenças e silenciamento de direitos básicos dos desprivilegiados economicamente, até mais danosos); ela diz, literalmente: "Grace [o nome da funcionária] está passando frio e, de certa forma, se sentindo um peixe fora d'água, porque ela não é acostumada [...], nunca morou numa suíte" (MENDONÇA FILHO, 2009, 15'56-16'05). A inadequação ao frio de quatro graus que a funcionária tem de suportar é explicada como incapacidade 'natural' de adaptação a um cômodo maior e mais luxuoso. Também são relatados, e trabalhados com sutil ironia, em outros momentos do filme, o "medo paralisante da violência" (17'14); o "espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

fora de controle" (17'27); a alienação e o consumismo desenfreados metaforizados pelos corredores dos shoppings lotados (semelhante ao que ocorre agora, em plena pandemia, em todo o Brasil), como efetivas antecipações aos longas-metragens *O som ao redor* e *Aquarius*. Em outras palavras, as experiências do fantástico e do *sci-fi* continuam, como na literatura há pouco comentada, em plena sinergia com aquele olhar sociológico antes discutido; não à toa, o nome de Gilberto Freyre está nos agradecimentos dos créditos finais de *Recife frio.*

Por sua vez, *O som ao redor* e *Aquarius* também desenvolvem – com metáforas próprias e bastante criativas – uma temática já explorada na perspectiva sociológica de Gilberto Freyre, em seu livro *Sobrados e mucambos* (1936), que trata do poder ainda vivo do antigo patriarcado açucareiro, atualizado na figura dos poderosos donos de empresas da construção civil, os novos senhores de engenho dos séculos XX e XXI. Com um profundo senso estético ligado à expressão dos sons – a trilha sonora de *O som ao redor*, por exemplo, se consolida com uma semiótica própria na construção de sentidos –, Kléber Mendonça Filho explora os medos, o caos social e os conflitos labirínticos da cidade grande e mal organizada, que parece querer mergulhar num suicídio vazio de memória, compondo também algumas cenas em que as sugestões sonoras estão ligadas a experiências sobrenaturais, de maneira geralmente sugestiva e subliminar, mas não menos poderosa (a exemplo do que faz Gilberto Freyre, inserindo índices fantasmáticos em sua discussão sociológica sobre a história e a economia coloniais). Em *O som ao redor,* a silhueta de um menino negro aparece com ares de *jump scare* numa determinada cena, dentro de uma casa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

burguesa (também invadida por personagens 'subalternos' que na ausência dos donos vão em busca do intercurso amoroso), e ficamos até o fim em dúvida se se trata ou não de um fantasma, até ele ser capturado por dois seguranças de uma milícia que o agridem de maneira covarde, noutra passagem que antes também evocara fantasmagorias, com a estranha ascensão dessa criança numa árvore[1]. Noutra parte do mesmo filme, uma residência de classe média é invadida por uma multidão de crianças vestidas pobremente, mas essa cena revelar-se-á posteriormente como o pesadelo de outra criança, só que de classe mais privilegiada; em todo caso, num clima de completa fantasmagoria noturna. Já em *Aquarius*, há poderosas imagens que Kléber Mendonça constrói de uma espécie de invasão fantasmática do passado no presente, quando a protagonista Clara (Sônia Braga) parece, em meio a uma reunião familiar, pressentir a presença de uma antiga funcionária, já morta, que havia lhe furtado as joias da família. O episódio traduz em imagens toda a sutileza dos tratos interpessoais entre classes, mas é criativamente apresentado com algo da narrativa de horror.

Nesses dois longas-metragens, que conseguem metaforizar de maneira ímpar os terrores presentes nas pequenas desgraças do cotidiano de boa parte das classes média, média-alta e baixa

1 Gilberto Freyre, mais conciliador em relação aos fantasmas, numa história registrada por Roberto Beltrão (2007), costumava visitar um novo apêndice de sua casa, onde seu filho Fernando Freyre passou a habitar, para tentar ver a sombra de um menino que, dizia-se, ficava a brincar de quando em quando, correndo nas paredes dessa nova residência. Na realidade, todo o terreno onde se encontra a casa de Freyre, no bairro nobre de Apipucos – hoje, transformada em museu –, situa-se em terras de um antigo engenho; o surgimento da sombra da criança, segundo conversa de Beltrão com a esposa de Fernando Freyre, Maria Cristina Suassuna Freyre, dera-se concomitantemente à escavação de um terreno para a construção de uma piscina: foram descobertos artefatos e, a partir deles, soube-se que essa área era originalmente pertencente a uma senzala. *Acreditou-se*, na ocasião, que a construção da piscina sobre a área da antiga senzala poderia ter despertado a sombra dessa criança.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

recifenses, em suas relações diárias nos espaços internos das residências e nas ruas (um reflexo local do todo brasileiro), se prova que há fantasmas, e boa parte deles vem da própria realidade. Os fantasmas kleberianos são como os gilbertianos; também possuem um lastro mais balzaquiano e zoliano que lovecraftiano, ou seja, partem de uma circunstância real, de choques de classe; porém, mesmo assim, em certas passagens, graças a truques de edição e modalização narrativa, o sobrenatural e o horror não ficam de todo abandonados, existindo essa sugestão, corroborada também pelas escolhas estéticas anteriores de seus curtas.

Já *O Recife assombrado*, de Adriano Portela, é considerado por alguns como o primeiro – e tardio – longa-metragem do gênero horror produzido na cidade, e declaradamente inspirado em *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre. Utilizando luz natural, o filme explora ruas e bairros já cartografados na obra freyriana, com um incremento extra de estranheza visual e auditiva. O som, tão importante no cinema, também revela todos os truques e recursos que já constituem tópicos, com as pausas ou silêncios alongados que antecedem massas de sonoridades aleatórias, ou notas recorrentes e monocórdicas a endossar a descoberta desconcertante do sobrenatural. Ou então, proporcionam o retardamento da ação, que gera o suspense característico. Elementos sonoros 'recifenses' também estão lá: nos sons dos vendedores de rua, no trânsito caótico dos horários de pico etc., tentando-se emular o real geralmente necessário para a irrupção de algum evento insólito. O filme de Portela pode ser compreendido dentro de uma macroestrutura que fomentou a redescoberta e várias releituras das obras de Gilberto Freyre desde fins da década

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

de 1990, não apenas pela cultura letrada, mas também pela cultura do entretenimento, em especial nas adaptações de sua obra para o formato minissérie (na tv aberta) e para os quadrinhos; além das *Comic cons*, dos inúmeros fóruns, *podcasts*, comunidades na internet e páginas como *O Recife assombrado*[2], que buscam popularizar Freyre e chegaram mesmo a transformar algo de sua obra em cultura *pop*.

No gênero horror tradicional – ao qual o filme de Adriano Portela logo se associa – o real serve de antessala para o confronto com o sobrenatural, e geralmente aparece de forma convencional, por vezes estereotipada. No caso dos longas de Kléber Mendonça, o real está mais verticalizado psicologicamente, apresenta mais sutilezas, fissuras, espraiamento, sugestões, daí a presença de um sobrenatural mais elusivo. Mas paira sobre ambos os diretores – o primeiro mais ligado à cultura *pop*, o segundo ao cinema de arte – a mesma inolvidável sombra gilbertiana.

Muitos outros detalhes, não menos importantes, poderiam ser analisados dentro dessa produção cinematográfica recente; mas, em busca de uma imersão num panorama de 360 graus, e tendo em mente a discussão específica sobre as relações entre as sonoridades espectrais, os sons das ruas, e esta cultura recifense que consegue unir o olhar sociológico e o universo empírico às histórias de assombração (oralidade folclórica; ficcionalidade literária), gostaria de falar agora sobre uma proposta turística específica, que tentou trazer das páginas dos livros, dos traços dos quadrinhos e das imagens dos ecrãs esse mesmo imaginário, numa tentativa de experienciá-lo, ou mesmo concretizá-lo.

2 Disponível em: http://www.orecifeassombrado.com.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

Trata-se do passeio turístico *Recife mal-assombrado*, que é vendido em suas peças publicitárias como "O melhor city tour temático do país", e busca ir além do turismo literário tradicional – qualquer busca online irá, por exemplo, revelar dezenas de tours lovecraftianos em Providence, RI – ao propor recursos como a dramatização das obras de Gilberto Freyre e de outros autores aqui citados. Conversando com seu idealizador, das áreas de marketing e turismo, César Costa, fiquei sabendo de mais coisas sobre o projeto, que também intenta, segundo o mesmo, "valorizar a história e cultura da cidade; causar orgulho na ligação do morador com suas raízes; mostrar a cidade sob uma ótica diferente dos engessamentos turísticos e, claro, provocar reflexão sobre os dois planos que nos separam [o natural e o sobrenatural]" (COSTA, 2020).

A origem da "caminhada assombrada" vem de experiências colhidas na Europa, de acordo com César Costa:

> Eu estava realizando uma produção para um documentário na Grã-Bretanha. Então conheci um trabalho semelhante em Edimburgo, Escócia. Só que esse tour leva você aos locais, conta suas histórias, mas não causa uma interação do público com o lugar. Tratava-se de tão somente uma comunicação de via única, onde o guia falava e o público só ouvia. No entanto, ele tinha o imenso apêlo de ser feito nos túneis que passam sob a cidade. Por si só, já é uma baita experiência. Passei a procurar por esse tipo de tour encontrando-o com mais entrosamento público/locais/história em Dublin, Irlanda. Lá o formato já se diferenciava, tendo alguns atores que encarnavam os seus personagens em pontos históricos assombrados da cidade. Com isso, logo pensei em trazer [a ideia] para Recife. Era o ano de 2015. Mas eis que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> aqui já havia um passeio, muito bem engendrado, promovido pela prefeitura sob o leque do projeto *Olha Recife*. Entrei em contato com a prefeitura, mostrei o projeto aos principais agentes envolvidos no turismo de Recife e Pernambuco e a aceitação foi imensa.

O primeiro *tour* foi realizado em julho de 2015 e, até antes da pandemia, o projeto recebera aproximadamente 9.000 espectadores. A faceta fantasmagórica da teatralização no início era "branda", mas o próprio público exigiu mais "adrenalina":

> No começo entendíamos que uma liguagem mais branda, sem apelar para o estilo *jump scare*, seria o suficiente. Contudo, percebemos que o nosso público desejava algo mais experimental. Então lançamos mão de utilizar percepções sensoriais: cheiros, visões, sons. Contudo, sem nunca utilizarmos do expediente de correr atrás do público. Na verdade, nem é necessário. O mistério e o medo estão ali, à prova, na frente deles, causando susto só no fato de aparecer.

A influência da tradição de uma sociologia das assombrações recifense, como afirmado, também foi levada em conta, mas sem esquecer o cinema autoral de horror contemporâneo. Segundo César,

> Apesar da exploração temática ser baseada no livro *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre, fomos muito além disso. Utilizamos da linguagem de drama com suspense regional de Carneiro Vilela e as narrativas sombrias que vão evoluindo o suspense ao estilo de Edgar Allan Poe. Do cinema, as aparições e jogos de cena têm um misto de William Friedcker e M. Night Shayamalan, isso a depender do roteiro apresentado no dia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

Há vários roteiros, todos explorando a um tempo aspectos históricos e ficcionais ligados às ruas recifenses, incluindo um roteiro específico associado aos "fantasmas" da Revolução, ou seja, aos mártires da Revolução Pernambucana de 1817, pioneira no processo de independência de Portugal e organizada pelos produtores de açúcar locais contra as taxas abusivas e os privilégios da aristocracia portuguesa vinda com a corte de D. João VI para o país, em sua fuga dos exércitos napoleônicos. Os bairros escolhidos para a 'dramaturgia dos malassombros' estão na zona central e norte recifenses, mas há também andanças em Olinda e no Horto de Dois Irmãos.

Nas ruas centrais do bairro de São José, por exemplo, segundo César, a arquitetura já aparece como cenografia 'natural' para a experiência dramatúrgica dos fantasmas:

> Com Friedkin, aprendemos a trazer o medo real. O medo do possível. Das coisas ou das situações do dia a dia. Todas as nossas histórias são baseadas em fatos reais ou, quando do imaginário popular, as que tenham fundo e origens. Com isso *linkamos* mais o público com a verdade estabelecida atrás de cada arquitetura dos prédios visitados, histórias e pensamento das gerações passadas. Então o medo com Friedkin é tangível. Já Shayamalan traz uma presença de cena que preenche todo o ambiente. Como no filme *Os outros* [2001], em que só os cenários quase monocromáticos já nos dão sensações de claustrofobia e desconforto. Procuramos sempre trazer uma lição reflexiva por trás de cada produção, como ele faz em seus filmes. Seja abordando as óticas de cada personagem, como também a autocrítica. Assim como ele tratou do isolacionismo em *A vila* [2004],

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> a falta de convivência no aproveitamento da vida em *O sexto sentido* [1999], e da autoridade familiar sobrepujadora em *Os outros*. Nada de *Scary Movie* apenas. A ambientação que fazemos se dá com a total ausência de luz, exceto a do guia e assessores com suas lanternas, espaços para exploração do público e que possuam histórias fortes, como é o caso de antigos casarões, museus, fortes, prédios, praças. Porém o forte [o mais intenso] está na narrativa dos guias, que, quase hipnoticamente, conseguem remeter o público à época em que se passa a história proposta, sintonizando-a com o lugar a ser visitado e os personagens que lá 'ainda' coabitam. Por isso são profundos conhecedores da história local e dos cernes culturais e espirituais que possam justificar o fenômeno.

Dessarte, o *tour,* segundo César, poderia ser compreendido não somente como uma performance teatral, mas uma experiência de imersão cultural, nessas trocas estabelecidas entre os lugares e as pessoas (as que participam das caminhadas e as da cidade em geral), a memória desses mesmos lugares, e as (re)leituras que os atores fazem das obras literárias:

> Sem dúvida é um completo e total mergulho cultural. A performance teatral é a chave nessa ligação. São histórias encenadas de dramas, sofrimentos, maldições etc. Para 90% [do público participante], aqueles lugares eram só para passagem, mas ao se depararem com os motivos, inspirações e modelagens de seus artistas criadores, há um balanço do seu modo de pensar a cidade. É esse nosso objetivo maior. Causar uma colisão entre o morador, sua cidade, sua história e sua arte.

Em relação aos fenômenos sônicos, aos ruídos das ruas durante as encenações do *tour,* se há a presença da música e/ou de efeitos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

para se gerar as sugestões sobrenaturais, e se os silêncios também são explorados, diz-nos César:

> Usamos som gravado somente em cerca de 20% de todo o nosso percurso. Porém nenhuma fala é gravada, mas tão somente sons ambientes. O silêncio e o som urbano são nossos aliados no processo. Quando das nossas apresentações há um trabalho de redução de percepção externa, focando nos sentidos e aguçando-os somente para o que está em volta, a pouco metros. Isto é natural em momentos de estresse e medo. Então o foco do público mira nos passos, no estalar das portas e maçanetas, em sons de sussurros, batidas no ambiente visitado. Nossas visitações externas abrangem somente locais de pouca movimentação. Evitamos grandes aglomerados. Recife tem a característica de estar mais muda a partir de certas horas nessas locações. Quando há algum advento que desconcentra o público, retrabalhamos a sintonia e concentração dele.

De outro lado, a própria cidade por vezes parece responder e interagir com o *tour*, também participando de alguma forma. De acordo com seu organizador,

> Toda cidade é um imenso teatro. Exemplo clássico é quando apresentamos a [obra] *A emparedada da rua Nova* [,] [de Carneiro Vilela]. Nas primeiras apresentações, temíamos a reação dos passantes e dos que ficam naquela rua até bem mais tarde. Com o passar do tempo vimos que eles já começavam a nos esperar com cadeiras e bancos já nas marcações. Quando alguém externo fazia alguma piada ou barulho, estes que já estavam lá reclamavam com energia contra o perturbador que, invariavelmente, se calava de imediato. A reação de passantes não acostumados acaba

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> fazendo parte do show com seus medos e reações. Já houve quem desequilibrou-se da bicicleta ao avistar 'assombrações'; vendedor que abandonou seu carro de pipoca e saiu correndo ao ver a Emparedada saindo de um beco escuro em meio a uma cortina de fumaça; pessoas que retornam correndo ao deparar-se com alguma das assombrações [os atores] na rua. Uma das passagens mais engraçadas foi a de um bebum que correu atrás de agarrar a assombração mandando o público se proteger enquanto ele se sacrificava: "Fujam que eu seguro ele. Se salvem", gritava ele. Desmaiando de medo nunca teve, mas tivemos uma senhora que começou a correr desembestada ao bater de frente com a Loira do Banheiro. O nosso segurança foi quem a segurou, acalmando-a. Ela nos explicou que era uma lembrança da infância dela.

Nessa troca de sussurros, olhares, sustos e memórias, em que o *tour* parece reafirmar aquele mesmo princípio antes debatido em relação à literatura e ao cinema pernambucanos – a confluência entre a ficcionalidade, o imaginário da estética de horror e o universo empírico –, por vezes até mesmo experiências aparentemente sobrenaturais ocorreriam nele:

> Uma senhora que preferiu ficar do lado de fora da locação para atender uma ligação junto ao segurança do prédio, resolveu entrar depois. Nisso ela foi guiada por uma criança até o local onde estávamos no andar superior, na parte de trás do palacete, em corredores complicados de se andar, principalmente às escuras e sem conhecimento, só com a luz da tela do celular. Ao encontrar o grupo e o guia, explicou como o achara. Entretanto não havia nenhuma criança no local. Nem com os únicos funcionários (o gestor e dois seguranças

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> do prédio), nem com a nossa equipe técnica. Intrigados, resolvemos recapitular e constatamos que nenhum dos seguranças havia levado alguém e que o gestor foi trazido e levado de volta por nossa equipe sem a companhia de qualquer criança. Foi quando ele nos explicou que não era a primeira vez que tinham falado daquele menino ali. E que já houve segurança que implorou troca de turno ao começar a vê-lo. Claro que nosso público adorou a experiência. De outra oportunidade, estávamos na Praça Chora Menino contando a história do local e de algumas casas. Ao final das explicações algumas pessoas do grupo vieram nos perguntar quem era o ator que estava no andar superior de uma das casas. O guia explicou que não era ator e que era quase impossível haver, pois as portas e janelas dela estavam lacradas com tijolos para impedir invasões, já que estava abandonada. Constatamos depois que a casa continuava lacrada, restando somente algumas janelas superiores para as quais não havia acesso externo. Isso causou uma enorme euforia, já que pessoas que não se conheciam relataram a [mesma] visão.

Vê-se aí aquele mesmo frisson pelo sobrenatural, que fazia com que Gilberto Freyre fosse à casa vizinha de seu filho para tentar ver a sombra de um menino correndo nas paredes; e relatasse uma visita que fizera a um poço considerado mal-assombrado, juntamente a outro estudioso, em passagem de *Assombrações do Recife velho*.

Da mesma forma como encontramos algum prazer e catarse em assistir a uma película de horror no conforto de um cinema (ou em casa, durante a pandemia), o ato de andar em grupo à noite, com seguranças, pelas ruas centrais de uma cidade hoje também

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

conhecida pela violência, durante o *tour Recife mal-assombrado*, acaba gerando um outro tipo de experiência principalmente para as novas gerações, uma espécie de 'horror controlado': "Vale a pena registrar que a cidade permite uma outra visão sobre ela à noite. Em grupo, as pessoas se sentem à vontade para ver detalhes como as fachadas de sobrados, arquiteturas de igrejas, detalhes dos casarões", afirma César Costa.

Mas ao terror real da violência, um outro se juntou – tão ou mais angustiante, por sua invisibilidade fantasmagórica –, o da Covid-19. O *tour* encontra-se parado desde o dia 13 de março, quando ocorreu o último passeio antes da pandemia, simbolicamente uma sexta-feira 13. "Como se trata de evento cultural, só será liberado na fase 9 [instituída pelo Governo do estado], que ainda não tem previsão de acontecer, segundo as autoridades", diz o empresário, que também fala sobre uma "demanda reprimida" neste momento:

> Durante esse tempo [de paralisação] notamos que há um público ávido por fazer os passeios, então há uma demanda reprimida, o que mostra que o receio do recifense não está focado propriamente no vírus, mas sim no fato de estar parado. Para saber o impacto que essa pausa causou em nosso público, teremos que sondar durante os primeiros passeios assim que voltarmos à normalidade. Algumas pessoas poderão trazer traumas referentes à morte de parentes ou de amigos, mas todos aqueles que vêm para o *Recife mal-assombrado* já trazem a ideia de que terão que lidar com histórias sobre a morte, antes mesmo de fazer sua inscrição no passeio. Em geral, a faixa etária de nosso grupo está entre 35 e 65 anos; são maduros, de boa instrução, e têm

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

> uma diferente ideia de percepção e realidade sobre o fator morte.

Em todo o caso, neste momento (setembro de 2020) em que o Brasil já chega a quase 130 mil mortos oficiais pela Covid-19, contraditoriamente as ruas se enchem cada vez mais, e no mais recente feriado (7 de setembro), os jornais e tvs alardearam as praias lotadas e o absurso no desleixo das pessoas para com a pandemia. Mas – para finalizar – o curioso é que, mesmo neste contexto pandêmico, os fantasmas urbanos continuam com seu apelo no imaginário recifense. Um vídeo que circulou bastante nas redes sociais – e ainda repercute (ou seja, "viralizou", como se diz hoje) – a ponto de chamar a atenção da mídia e gerar reportagens jornalísticas (lembrando que *Assombrações do Recife velho*, de Freyre, teve como fonte inicial os vários 'fatos sobrenaturais' noticiados pela imprensa do período), mostra a silhueta de uma menina que, durante as madrugadas (sempre entre às duas e três horas), do oitavo andar de um apartamento localizado no bairro central de Boa Vista, se balança perigosamente numa rede, aparentemente sozinha. O vídeo foi filmado por moradores de um prédio em frente ao local, preocupados porque na varanda não havia tela de proteção, e em seu balançar a provável criança parece ultrapassar a beirada. Segundo a reportagem, os responsáveis pela filmagem informaram ao vigia do prédio sobre a situação, mas ele teria dito que naquele apartamento só moraria um casal de idosos, mas nenhuma criança. O vídeo se espraiou em todo o país, com dezenas de milhares de visualizações. Até o momento não se chegou a uma conclusão sobre ele, e as lendas urbanas vão se avolumando, bem como tentativas de explicação de todos os

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

matizes. Se augura um novo fantasma recifense: a menina da rede. Só que – alguns hão de lembrar –, em 1955, Gilberto Freyre já falava sobre os sons fantasmagóricos que até das redes poderiam surgir ("redes fantasmas"):

> Não é de estranhar que moradores de uma rua de São José acreditem ser assombração um ranger de escada burguesa. Mais de uma casa da região tem ganho fama de assombrada por causa de algum ranger misterioso: de escada, de punho de rêde, de cadeira de balanço. Na casa-grande de velho engenho do Sul de Pernambuco é tradição que range, no silêncio das meias-noites, antiga cadeira de balanço em que se balançava certa iaiá ninando o filho. Em casagrande de engenho também antigo das Alagoas, na sala em que aconteceu há quase um século um crime terrível, contou-me uma vez o General Pedro Aurélio de Góis Monteiro que é tradição ranger misteriosamente, no silêncio da noite, o punho da rêde. Mais de uma vez pessoas calmas, e de modo algum arrebatadas ou crédulas, têm se levantado para verificar quem está se balançando na rêde. Não encontram ninguém: nem mesmo rêde. O ranger de punho de uma rêde que não mais existe continua um mistério. (FREYRE, 1955, p. 57)

E com a imagem desse utensílio tão tipicamente brasileiro – a rede, de origem ameríndia, que durante o Brasil Colônia foi adaptado ao cotidiano dos brancos europeus e dos nascidos brasileiros, seja para o transporte, o descanso, ou mesmo para se enterrar os mortos –, aqui fantasmagorizada e espraiada pela nova rede (a *Web*), termino este périplo pelos sons e assombrações recifenses redivivos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.56193

REFERÊNCIAS

A MENINA do algodão. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2003.

AQUARIUS. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes, 2016.

BALAIO, André. *Quebranto.* São Paulo: Patuá, 2018.

BELTRÃO, Roberto. *Na escuridão das brenhas*. Recife: Bagaço, 2013.

BELTRÃO, Roberto. *Estranhos mistérios d'O Recife assombrado*. Recife: Bagaço, 2007.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

ÉSQUILO. *Fragmentos, testimonios*. Madrid: Gredos, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala:* formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Condé, 1955.

LOVECRAFT. H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

O SOM ao redor. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2012.

PAZ a esta casa. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 1994.PORTELA, Adriano. *O Recife assombrado*. Recife: ViuCine, 2019.

RECIFE frio. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2009.

Recife mal-assombrado city tour. In: www.recifemalassombrado.com.br.

TOSCANO, Frederico. *Carapaça escura*. São Paulo: Patuá, 2019.

Vídeo da menina fantasma. Disponível em: https://www.orecifeassombrado.com/a-menina-da-rede-assombrada/. Acesso em 2 set. 2020.

VINIL verde. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2004.

MISCELÂNEA

MISCELÂNEA

RESENHA: LAS CREADORAS ANTE LO FANTÁSTICO:
VISIONES DESDE LA NARRATIVA, EL CINE Y EL CÓMIC (2020),
DE DAVID ROAS E ALESSANDRA MASSONI (EDS.) 329

FICÇÃO: ODILO (MSS DO SÉC. XXI) 337

PARAFICÇÃO: A ÚLTIMA CEIA DE 2020 343

ENTREVISTA COM NATÁLIA BORGES POLESSO 347

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

01

LAS CREADORAS ANTE LO FANTÁSTICO: VISIONES DESDE LA NARRATIVA, EL CINE Y EL CÓMIC (2020), DE DAVID ROAS E ALESSANDRA MASSONI (EDS.)

Bruno Silva de Oliveira

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor do Instituto Federal Goiano – *campus* Iporá. Membro do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA) e do Grupo de Pesquisa e Estudos de Língua e Linguagem.
http://lattes.cnpq.br/5317798041371426
https://orcid.org/0000-0002-0949-4436
bruno.oliveira@ifgoiano.edu.br

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

Las creadoras ante lo fantástico: Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic (2021) é um livro organizado por David Roas e Alessandra Massoni, fruto do *IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico: "Las creadoras y lo fantástico"*, congresso realizado em 2019 pelo *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF) na Universidad Autónoma de Barcelona.

O *Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico* é um importante evento para a área de estudos do fantástico, no qual se discutem diversos temas de grande importância e repercussão, como o horror e suas formas (2017), o monstruoso (2014) e o fantástico na literatura espanhola contemporânea. Em 2019, a temática foi sobre a participação de autoras nos estudos e na produção de obras fantásticas, sejam elas: narrativas, dramáticas, cinematográficas, televisivas ou em outras artes; lançando luz sobre temas importantes que vem sendo desenvolvidos por meio da escrita de autoria feminina. O objetivo principal do congresso, e por consequência do livro produzido a partir dele, aqui resenhado, é dar visibilidade a trabalhos cujo foco tenham como cerne a produção de autoras do fantástico.

O livro é composto por dez artigos que, de formas variadas, versam sobre a relação de autores de épocas distintas com o fantástico. O texto inicial é de David Roas, cujo título é *"Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real"* o qual apresenta uma reflexão sobre a diferenciação entre o fantástico feminino e o fantástico feminista. Ressalta-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

se que Roas expõe que Anne Richter defende o "essencialismo arquetípico" em que mitos e fantasias femininas representam a liberdade da mulher em um irracional/Eros em contrapartida à face racional/Logos, pensamento esse que reverbera no de Mônica Farnetti, que questiona a ordem dos símbolos patriarcais por meio do onírico e da transgressão da linguagem e do pensamento ocidental. Farnetti aponta que a mulher está conectada à Terra, à natureza, ao instinto e ao Eros/Irracional. Desse modo, a literatura fantástica feminina é transgressora, levantando-se contra os limites da lógica.

No que tange a manifestação feminista do fantástico, Roas elenca três aspectos essenciais:

> 1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas; y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción. Esos tres aspectos, además, se emplean de forma combinada con un claro objetivo: subvertir la tradicional sumisión de la mujer y las formas en que ha sido representada la identidad y la experiencia femeninas. (ROAS, 2021, p. 24)[1]

O segundo capítulo da obra é intitulado "Lo gótico: Refugio del cuerpo de la mujer" e foi escrito por Irene Achón. A autora aponta que, por meio da ficção gótica, as mulheres podem manifestar a realidade rude em que exercitariam seus sentimentos e paixões, violar regras sociais impostas por um mundo opressor, denunciar

1 1) uma cosmologia de temas especificamente vinculados à experiência feminina; 2) as vozes de narradoras femininas; e 3) a presença de mulheres como agente da ação. Esses três aspectos, aliás, são usados de forma combinada com um claro objetivo: subverter a tradicional submissão da mulher e das formas em que tem sido representada a identidade e a experiência femininas (ROAS, 2021, p. 24, tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

um silenciamento social pelo qual são submetidas, revelar as repressões sociais as quais são impostas pela sociedade e pelas próprias famílias. No gótico produzido por mulheres, há a manifestação de alguns temas recorrentes que abordam medos, ansiedades e terrores relacionados à procriação, à maternidade (seja ela desejada ou proibida), ao parto, à fragmentação do corpo, à sexualidade, ao adultério, à morte, dentre outros. A autora reflete sobre uma obra marco da literatura universal de autoria feminina: *Frankenstein*, de Mary Shelley; abordando dilemas relacionados a problemas após a concepção de um bebê, a colocar um filho no mundo e às consequências deste novo ser não corresponder às expectativas impostas a ele.

Já o terceiro capítulo foi escrito por Raquel Álvarez-Álvarez e é intitulado "George Sand: Une vision du fantastique en décalage". O texto debruça-se sobre a obra de George Sand, pseudônimo adotado por Amandine Aurore Lucile Dupin, que teve que esconder a sua real identidade para obter espaço junto ao público leitor de sua época. Sua obra tem uma nítida influência de E. T. A. Hoffmann e a predileção por espaços interioranos (rurais) e maravilhosos. Também é apontada no texto a influência de Nodier, no que tange ao mundo onírico e ao ingresso nele; nas narrativas de Sand, não há um tempo preciso para o mundo dos sonhos emergir, irrompendo tanto de dia como durante a noite, misturando o mundo da vigília com o do sonho. A escrita de Sand rebela-se contra a ordem social e literária do período em que viveu, dando voz a um texto maravilhoso de forte diálogo com a natureza, próprio da escrita feminina do fantástico que se levanta contra o racionalismo lógico e burguês.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

O quarto capítulo foi escrito por Julio Ángel Olivares Merino e chama-se "'De donde tú has vuelto no se vuelve…': ambigüedad, subyugación femenina y espectralidad asertiva en 'La resucitada', de Emilia Pardo Bazán". Algo que chama a atenção na análise de Merino é a reflexão acerca dos espaços atravessados por Dorotea de Guevara, uma mulher que volta à vida após a morte, transgredindo as leis cotidianas. Dorotea foge do padrão convencional de mulher morta que volta à vida construída por autores como Poe e Gautier, ela pode ser descrita como *femme fragile*, comum no decadentismo, murcha, doente, frágil e sensível. Merino compreende que

> la resurrección de la protagonista del cuento – hecho sobrenatural o explicable racionalmente – se nos antoja trasunto metafórico del despertar consciente de una mujer que, en respuesta a una situación aún más *fl*agrante que la extendida casuística de esposas recluidas y esclavizadas en el ámbito doméstico a finales del siglo xix, es condenada a un cubículo de ultratumba, sepultada y silenciada bajo una lápida. (MERINO, 2021, p. 77)[2]

O quinto capítulo tem como título "Atrapadas en la naturaleza. El 'tratamiento' de lo fantástico em algunos relatos de María Luisa Bombal" e foi escrito por Michelle Trujillo Cruz. A análise de Cruz dialoga com a reflexão teórica de Roas exposta no mesmo livro, pois ambos expõem que a relação mulher e natureza possibilita a liberdade para a primeira emancipar-se e tornar-se plena; é na

2 a ressurreição da protagonista do conto – sobrenatural ou racionalmente explicável – parece-nos uma transcrição metafórica do despertar consciente de uma mulher que, em resposta a uma situação ainda mais terrível que a casuística de esposas recolhidas e escravizadas no ambiente doméstico no final do século XIX é condenada a um cubículo além túmulo, sepultada e silenciada debaixo de uma lápide (MERINO, 2021, p. 77, tradução nossa).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

natureza, que a mulher consegue fugir de um casamento sem amor ou dos domínio familiares, livrando-se dos grilhões que a impede de voar. São nos espaços fantásticos vinculados à natureza que as mulheres de Bombal conseguem emancipar-se, mesmo que por pouco tempo ou apenas naquele lugar, fugindo de uma razão cientifica ou ordem social que as aprisiona, colocando-as em um mundo explicável que as entristece.

O livro possui um texto escrito em língua portuguesa, que pertence a Nathália Xavier Thomaz e Oscar Nestarez, o qual é intitulado "The haunting of hill house: Os espaços góticos e o 'Infamiliar' de Freud como agentes do assombro na narrativa de Shirley Jackson". A análise proposta por eles proporciona um diálogo entre o conceito de *locus horrendus* do gótico (lugar ermo, afastado, de passado trágico e sombrio, com traços arquitetônicos que remetem ao período clássico) e a teoria do "infamiliar" de Freud (que o ser humano tende a temer algo que desconhece, que é inquietante e não-familiar, sendo este sentimento recorrente em narrativas tidas como pertencentes ao fantástico enquanto modo). Os autores focam na concepção de que o "infamiliar" é aquilo que deveria permanecer oculto, mas que vem à tona, visto que os segredos e os recalques que a personagem Eleanor traz consigo antes de chegar à casa da colina emergem para o leitor. O espaço da casa é deveras importante no conto, chegando a nos fazer lembrar de uma outra casa famosa na literatura gótica, a casa do conto "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe.

O texto anterior é seguido pela análise de María Cecilia Ferreira Prado acerca da novela *Los dos retratos*, de Norah Lange, último texto publicado pela autora argentina em vida. Como o próprio

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

título do capítulo apresenta, a novela analisada é enquadrada no fantástico puro, pois o fantástico emerge em situações cotidianas, como nos almoços de domingo, conforme apontado pela autora da análise, problematizando a partir da voz narradora as visões relacionadas aos retratos e espelhos, buscando uma explicação natural ou sobrenatural para elucidá-las, mas sem chegar a uma conclusão em definitivo. Outro ponto a ressaltar é que a irrupção do insólito está relacionada a dois espaços proeminentes ao fantástico: a fotografia e o espelho, espaços esses em que o duplo pode manifestar-se e a partir deles ser problematizados.

O oitavo capítulo analisa a produção fantástica feminina no Uruguai da metade do século XX. Sebastián Miras, autor do capítulo, seleciona como córpus de sua análise obras escritas por Clotilde Luisi, Giselda Zani, Armonía Somers e María Inés Silva Vila. Miras apresenta uma breve biografia acerca de cada autora e relaciona uma obra de cada autora ao fantástico todoroviano, classificando e analisando-as.

O penúltimo capítulo é intitulado "La posibilidad de una matriz. Posthumanismo en Evolution de Lucile Hadzˇihalilovic´" de Alessandra Massoni Campillo. Este capítulo é dedicado à análise de uma obra cinematográfica, valendo-se da transformação dos corpos humanos. Esses corpos podem ser entendidos como monstruosos, na acepção de Jeffrey Jerome Cohen em "A cultura dos monstros: sete teses" (2000), pois estão em transformação e evolução, seja em virtude de fatores internos ou externos ao indivíduo, para se adequar a uma norma imposta. A autora do capítulo utiliza outras obras fílmicas para dialogar com o texto cinematográfico conhecido e para exemplificar os apontamentos teóricos por ela propostos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60358

O décimo e último capítulo chama-se “La confguración del fantástico en dos webcómics de Emily Carroll: El fantastrónico”, de Álvaro Pina. O autor analisa as webcomics da autora canadense à luz da reflexão sobre o medo proposta por David Roas em *Tras los limites de lo real* (2011), o qual expõe que esse é um sentimento intrínseco à obra fantástica. Algo interessante a ser apontado, e que é ressaltado pelo autor, é a paleta de cores utilizadas pela autora na construção de seus textos; nos trechos exemplificados por Pina, há o enfoque nas cores preta e vermelha, as quais tem um forte vínculo com a morte e com o medo.

Os capítulos falam de forma contundente sobre a produção feminina do fantástico, apontando teorias que podem subsidiar pesquisadores(as) que anseiam em ingressar nos estudos tanto do fantástico como de textos de autoria feminina. Algo que vislumbrei em grande parte dos capítulos foi a tese de que a mulher no fantástico está ligada à natureza, aos instintos, ao Eros, aos desejos, que é no espaço natural que elas podem gritar a plenos pulmões seus desejos ocultos, que elas podem ser elas e fugir de relacionamentos abusivos e castradores, que as impede de respirar. O que me faz compreender que os estudos acerca do espaço ficcional podem valer-se dos manifestos que atravessam os capítulos presentes no livro aqui resenhado, pois é por meio do espaço que as personagens femininas se materializam e veem a possibilidade, ou não, de se libertarem das opressões.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

01

ODILO (MSS DO SÉC. XXI)

Deixavam a bandeja com a marmita do almoço no chão, do outro lado da porta, depois a empregada dava duas pancadinhas na porta, e eu contava até trinta e sete, aguardando que ela continuasse a andar pelo corredor, dando-lhe tempo para fazer as outras duas entregas e chegar ao elevador. Então, eu abria a porta, puxava a bandeja para dentro, fechando a porta, deitava-me no chão e, sem o auxílio dos talheres, comia, bebendo a sopa e apanhando o arroz e a carne ou o peixe com golpes de boca, num chafurdo, como qualquer porco. Depois, daria tudo para terminar a refeição com um café, talvez com uma aguardente bagaceira, velha e olorosa, mas isso estava-me vedado. Corria a lavar o rosto, depois abria a porta e espreitava para ambos os lados do corredor, não estando ninguém, com o pé direito empurrava a bandeja para fora.

É, no entanto, preciso que saibam que estamos todos isolados no mundo inconcebível do nosso lar, não podemos contactar com ninguém, temos os nossos comprimidos, que agora nem paliativos são, mas apenas um engodo, um entretenimento, enquanto suporto inchaços no pescoço, no rosto, sinto queimaduras nos olhos e o nariz sangra todas as tardes, os intestinos parecem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

ter enlouquecido, pois se há dias que padeço de uma desatada desenteria, vejam lá, noutros dias a prisão de ventre parece contribuir para as dores infernais, como se tivesse comido uma pata de dinossauro ou um pedaço de granito gratinado.

A princípio ainda julguei que poderia ler, pois no meu quarto há uma estante com livros religiosos. Aqui era a antiga biblioteca do lar que teve de ser transformada em quarto para eu ser admitido, por interesse do padre Agostinho, e poderia aí encontrar lenitivo para aceitar resignado o sofrimento. Mas sei lá quanto tempo isto ainda vai durar! Nem consegui ver a empregada do lar a quem estou recomendado, porém, imagino-a como extração de aldeã habilitada para atender aos idosos que vivem nesta casa. Idosos? Porra, velhos, gente de terceira classe que quando podia sair do quarto em que estavam recolhidos aos três, se juntavam na sala comum diante do televisor, discutindo que o som deveria estar mais alto ou mais baixo, rogando que a dona sicrana deveria rezar apenas com o movimento dos lábios finos esborratados de batom, mas ela reclamava que assim o seu deus nunca a poderia escutar, e as obscenidades que saiam da boca de um homem de cabeça rapada que passava o seu tempo fazendo *crochet* ou malha, enganando-se frequentemente na movimentação das agulhas, submetido às gargalhadas secas das duas irmãs que se sentavam junto dele. Uma ainda fazia paciências com as cartas, mas ao fim de uma hora, aparecia um senhor enfermeiro que lhe tirava o baralho e o levava para um móvel de que apenas ele tinha a chave. Por vezes os velhos erguiam-se ao som de música e, dirigidos por uma animadora, faziam exercidos de ginástica, que os cansava imenso.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

A directora do lar era uma megera, a quem eu designo por sicrana e era D. Leopoldina, pelo menos assim era apontada pela maioria dos utentes. Os velhos torciam os rostos em máscaras horrorosas cada vez que ela voltava as costas e acotovelavam alguma visita que tivessem, acusando-a de todas as culpas. Mas desde que a pandemia obrigou ao confinamento dos hóspedes, nunca mais vimos nem a directora nem o pessoal auxiliar, mas escutávamos os gritos que passavam por baixo das portas, mesmo através das tábuas, um vozear incompreensível que fazia *pendant* com os cheiros a comida, sobretudo a couves cozidas, bacalhau frito, medicamentos e a urina.

Eu queria um jornal em cada dia, não tenho relógio, nem de pulso nem de móvel, nunca sei as horas e com esta situação é tudo muito estúpido, ninguém vem limpar-me o quarto, dar-me banho, e mesmo abrindo a janela, as roupas e os moveis estão impregnados de um maldito fedor a que se acrescenta o cheiro forte da comida. Ouvimos tocar os sinos da igreja que fica a pouca distância do lar, e como conhecemos bem aquela sonoridade quando tocam a casamentos, a mortos e a baptizados, temos uma ideia aproximada de cadáveres que vão para o tanatório! Eu não vou e aqui não entra ninguém que se encontre infectado, da janela vejo uma nesga de rua, para lá da cerca do jardim sem flores, apenas arvoredo rasteiro.

As pessoas têm o rosto oculto por máscaras e andam inclinadas para diante, bem isto umas vezes que outras parecem ir desabar para a direita. Passam os cães a correr, mas não ladram, e eu bem sei haver automóveis que circulam ilegalmente por estas cercanias.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

Hoje encontrei numa gaveta uma caixa de metal com canetas de feltro e passei a desenhar numa das paredes do meu quarto, onde comecei uma paisagem rural, com um moinho, um rio, uns muares, umas nuvens, que terei de alterar porque as pintei rosadas e deveriam ser escuras. Acabei um garrafão de água mineral e tive de me voltar para a água da torneira, que sabe mal, a cloro. Não consigo dizer a ninguém o que quer que seja, ninguém me fala, ou a quem eu possa falar, e os biscoitos que me trouxe uma assistente social já cheiram e sabem a mofo. Imaginem que cheguei a escrever versos, longos poemas cujo destino é a sanita com o empurrão em forma de parafuso de água no funcionamento do autoclismo.

Os meus livros alinham-se na estante por baixo das prateleiras dos livros da biblioteca do lar, são todos edições de bolso, que escolhi há quatro meses numa livraria de livros em segunda mão, romances de guerra e pouco mais, uns vinte e tantos. Gostaria de ler estes livros de guerra, mas creio que já não tenho coragem. Ou paciência. E eu entrei naquele estabelecimento para me abastecer de romances policiais, mas o preço e o aspecto correspondente dos livros de guerra, novelas, contos, atraiu-me, embora não tivesse começado a ler nenhum. Quando me chega a vontade, abro a porta do guarda-fatos e olho-me no espelho, faço o ar mais sério que posso e trato em pensamento tudo quanto tenho a tratar.

— Senhor Odilo – sussurrou a empregada, desta vez sem bater à porta com as duas pancadinhas do costume. Deixei-me estar encostado à porta, pelo lado de dentro, escutando o seu respirar ofegante, nervoso, sedutor. Não reconheci a rapariga, seria a Mónica ou a Virtudes, decerto se tratava de uma empregada muito

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

nova, isso eu adivinhava. Veio mesmo até a mim um cheiro íntimo, saído das profundezas do seu corpo, o que me excitou.

— Senhor Odilo, quer fruta?

Abri repentinamente a porta e puxei a rapariga para dentro do quarto. Ficou em pânico, e a máscara caiu-lhe, uma máscara azul com o logotipo do Lar do Bom Jesus do Campo, junto dos cordõezinhos do lado direito. Quis arrastá-la para a cama, mas esquivou-se, aproveitou a minha fraqueza e deixou-me caído a um canto enquanto fechava de novo a porta, rindo a bandeiras despregadas. Bateu os tacões no sentido contrário ao do elevador, Aonde iria?

Pensei que me queria oferecer uma maçã, pensei que me queria ver enrolado na serpente que a consumia. Desenhei um cão no mural que estava a executar e que decerto me iria custar caro quando, depois do impacto do surto, eu fosse obrigado a abrir a porta, ou eles mesmo arbitrariamente a abririam e se confrontariam, irritadíssimos, com a minha pintura com canetas de feltro.

No entanto, os meses passam, tudo é caduco e ampliam-se os cheiros, o meu pijama escureceu de sujidades, pelo que agora acabo por ter nojo de mim próprio, tanto mais que não consigo reparar as torneiras da casa de banho e receio entrar no duche porque me assaltam o sono as imagens das pessoas a serem assassinadas à facada quando estão do outro lado da cortina de plástico. Suponho que conhecem os filmes.

— Senhor Odilo – era a voz de um homem, não conseguia reconhecê-lo, mas decerto seria um empregado, talvez o que entrara pouco antes da pandemia se manifestar.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60356

— Senhor Odilo… Senhor Odilo…

Odilo Macedo Pereira sou eu, corri a ver-me ao espelho do guarda-fatos e calculei que a imagem devolvida ainda poderia ser a que me competia desde o início da pandemia. E pensei nos romances de guerra, que talvez um dia fosse obrigado a ler para empatar o tempo, ou mesmo a biografia de um missionário em terras do Oriente, sei lá.

A directora do lar, a sicrana, como eu a chamo para a despojar de qualquer hipótese de importância, caiu nos braços fortes da pandemia, está a morrer. E todos sussurram, mas também deve haver mortes entre nós os utentes, quase aposto.

Porto (Portugal), 2 de outubro de 2020.
José Viale Moutinho

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60357

01

A ÚLTIMA CEIA DE 2020

Penso na entrada deste Ano Novo [de 2021] que foi, para mim, completamente oposta à entrada do ano anterior. Esperemos que o seu desenvolvimento também se oponha ao desenvolvimento de 2020.

A última ceia do Ano Velho foi muito triste embora alguém a tivesse declarado ser de festa. Mas foi uma festa silenciosa, pois, na sala de refeições, alguns poucos e tristes balões agarrados às paredes não conseguiam transmitir a ninguém o ambiente de festa que fora anunciada; nem mesmo o pratinho de doces sortidos que (sobre a mesa de cada residente) aguardava o pós refeição chegava para me fazer sentir a especialidade desta última refeição do ano, tomada em sepulcral silêncio, todas nas costas umas das outras, como colegiais em castigo por mau comportamento.

O ambiente festivo resumiu-se aos citados balões e ao pratinho que acompanhava um minúsculo cálice de licor que recebeu uma ginjinha (sem elas).

A estagiária que colabora com a Direcção e com a animadora cultural fazia de ajudante no serviço de mesas e a alegria que a festa normalmente produz não se notava nos silenciosos corpos que apenas ingeriam a refeição como em Vigília fúnebre. Talvez

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60357

esteja exagerando com o adjectivo, mas o meu sentimento era esse. As lágrimas subiam-me aos olhos pensando na passagem do ano anterior; e não era a saudade daquele último réveillon que me entristecia; eu estava profundamente chocada com o conceito de festa que estaria na cabeça de quem, convictamente, assim tinha classificado aquele jantar de fim de ano.

Eu esperava que, a qualquer momento, aparecesse um sinal da tal festa, mas apercebi-me de que as minhas companheiras, à medida que acabavam de comer, começavam a abandonar a sala no mesmo silêncio em que tinham entrado. Então, levantei-me e perguntei às funcionárias que levantavam os pratos se a festa era aquilo. Onde estava o convívio? A música? Um aparelho de televisão?... Um rádio?... Enfim, onde um só sinal do respeito pela alegria devida a um ser humano que ainda não morreu e ainda tem direito à diversão tradicional em qualquer final de ano?

Afinal a nossa cultura popular e tradicional de séculos é ignorada por desatenção, ou já nos consideram apenas números? Afinal onde ficaram os nossos seres pensantes com memória e lucidez normais? Nenhuma das residentes autónomas foi consultada para se estudar como proporcionar-lhes a tal festa. Não seríamos muitas, mas sei de algumas que estavam tão tristes como eu, embora todas resignadas perante a determinação superior.

Enervada, comecei a expressar o meu descontentamento e as funcionárias, stressadas ao máximo, só me diziam que tinham feito o que lhes tinha sido mandado. Eu sabia-o muito bem, mas não consegui calar a minha indignação, pois me senti usada como trapo velho que, junta ao facto de estar confinada no interesse da saúde

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60357

pública, ainda tem de ser tratada como de menor idade, sem direito aos possíveis meios de ocupação dos seus tempos e à comunicação com terceiros.

Sabendo que em anos anteriores a solução fora encontrada e de maneira bem simples e racional, não compreendo que em nome de uma eventual proximidade mais arriscada, se imponha o confinamento total, dentro de um Lar de onde não se saiu, não havendo, portanto, risco de se ter apanhado o vírus.

De qualquer maneira, é maior o risco para a saúde mental das pessoas autónomas do que o de ser infectada. Como diz a sabedoria popular: não se morre da doença, morre-se da cura...

As regras impostas sem justificação são sempre o motivo próximo para a transgressão.

Nunca me senti tão desprezada como ser racional de pleno direito e nem nos cinco anos que vivi interna no colégio fui tão ignorada nos meus direitos de cidadã livre que ainda não passou procuração a ninguém para pensar por ela.

Basta de me protegerem! Sei tomar conta de mim e não pretendo infringir regras nacionais. Mas todas as ditaduras se afirmam ser tal em favor dos submetidos a elas. E eu começo a temer que a pandemia dê razão para se inculcarem em certas instituições um paternalismo bacoco que é só garantia de menos preocupação para quem tem de tomar decisões. Guiar um rebanho de ovelhas é mais fácil do que um de cabras. E eu sinto-me mais cabra montês do que carneirinho de Parnuggio.

Para culminar um ano que só nos trouxe desgraça, não precisávamos de colocar a cereja no topo do bolo...

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60357

Mas hoje já passou o primeiro dia do ano; e eu já consegui falar com alguns amigos que me deixaram luz na alma e coragem para afrontar o que mais nos trará este novo ano.

Fernanda Angius
https://www.facebook.com/fernanda.angius
Publicado às 12:00 (horário de Lisboa) de 02/01/2021
Acessado em 02/01/2021, às 13:39 (horário de Lisboa)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

01

ENTREVISTA COM NATÁLIA BORGES POLESSO

Marcio Markendorf
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Marcio Markendorf é Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação no Curso de Cinema e na Pós-graduação em Literatura.

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim, cujo nome artístico é Diedra Roiz, escritora e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, com bolsa do CNPQ. Possui graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 1999) e graduação em Direito pela UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 1994). Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em literatura com protagonismo lésbico e literatura LGBT e na área de Artes, com ênfase em Adaptação de texto e Direção Teatral.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

Natália Borges Polesso é escritora, professora, tradutora e pesquisadora de pós-doutorado com bolsa CAPES na Universidade de Caxias do Sul. Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS), com período de doutorado-sanduíche na Sorbonne Université, mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade na Universidade de Caxias do Sul, é autora de diversos livros, dentre eles: *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013) – vencedor do prêmio Açorianos de Literatura em 2013 – e *Amora* (2015) – vencedor dos prêmios AGES – livro do ano (2016), Açorianos de Literatura (2016) e 1º lugar no Prêmio Jabuti nas categorias Contos e Escolha do Leitor. Recentemente, publicou *Controle* (2019) – vencedor do prêmio Minuano de Literatura 2020 na Categoria Ficção – romance/novela e *Corpos Secos* (2020). Em 2017, foi selecionada para a coletânea Bogotá39, que reúne os 39 escritores mais promissores da América Latina com menos de 40 anos.

P.: Como muitas figuras do folclore brasileiro, o *corpo seco* está associado a uma maldição, algo resultante de um mau comportamento, o que obviamente tem uma intenção educativa moralizante. Como surgiu a ideia de revitalizar essa lenda a partir da mitologia zumbi?

R.: Antes de tudo, quero dizer que fui convidada para este projeto pela Luisa Geisler, que já tinha conversado superficialmente com o Marcelo Ferroni (que é editor dela na Alfaguara) sobre escrever um livro apocalíptico. A Luisa me contou e eu achei a ideia bacana, achei que isso seria um desafio, e disse que ela poderia contar comigo sim, caso o projeto andasse. E andou.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

De modo que a primeira ideia que chegou a mim, quando recebi o convite, foi a de escrevermos uma narrativa longa, coletivamente, e que envolvesse um apocalipse zumbi. Mas conforme fomos conversando, decidimos não usar a palavra zumbi, nem pensar nos termos de sua mitologia original caribenha, mas pensar mais nos seus cognatos fílmicos. Uma das coisas que aventamos também era que fosse uma história brasileira e possível no Brasil, não um pastiche (não tenho nada contra pastiches como recurso estético, mas não era o caso). Pensamos a história em linhas gerais e fomos decidindo sobre as nossas personagens e como se relacionariam ou como se encontrariam. A partir desse vírus, o *Baculovirus anticarsia*, e do desenvolvimento de um fungo, o qual fizemos nossas personagens chamarem de doença do Corpo Seco ou Corposecagem, fomos desenvolvendo os acontecimentos da história em termos mais amplos. O Corpo Seco original é isso mesmo que vocês definiram na pergunta, e sim, é do folclore brasileiro, e era isso que queríamos: fazer uma história brasileira, com conceitos que vincularíamos a essa ideia, para a qual utilizamos a definição de Câmara Cascudo. Essa escolha, devemos ao Samir Machado de Machado, que trouxe o termo ao grupo e que foi imediatamente aceito. Nós o deturpamos um pouco (o termo, não o Samir, risos) na nossa ficção coletiva, para servir aos propósitos da nossa trama. Originalmente, Corpo-seco é uma pessoa tão horrível, tão má, que agredia até a mãe em vida e que ao morrer, nem deus nem o diabo o quiseram, aliás, nem a terra o quis e assim o regurgitou, por assim dizer. Assim, esse cadáver,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

esse morto-vivo, não podendo descansar, fica vagando e assombrando as pessoas vivas. Nós achamos que pensar nessa ideia era uma boa saída para os nossos corpos-secos. Queria também comentar que nossa editora, Luara França, teve um papel fundamental nesta aventura. Nem sempre se enaltece devidamente o trabalho de um editor ou de uma editora, neste caso, é preciso reforçar que quem montou o quebra-cabeça, que nós autores inventamos, foi a Luara.

P.: A literatura brasileira não tem tradição no gênero horror e o folclore brasileiro não parece interessar muito os/as escritores/as. Você atribui alguma causa a essa questão?

R.: É engraçado isso. De fato, podemos pensar que não temos uma tradição no gênero horror, mas veja, nossa epígrafe é de Erico Verissimo, um dos mais importantes escritores brasileiros, do livro *Incidente em Antares* (1971), e *Incidente em Antares* talvez seja um dos primeiros livros sobre mortos-vivos, ambientado no Brasil. Não se pode dizer que é uma tradição, mas também não se pode negar sua existência histórica já de algum tempo. Eu acredito que hoje, já temos bastantes autores que escrevem horror, e temos um exemplo de *best-seller*, o Raphael Montes, mas temos também Bruno Ribeiro, que inclusive ganhou recentemente o Prêmio Machado, um prêmio para literatura de terror e suspense. Aliás, o trabalho da editora DarkSide, uma casa especializada neste tipo de literatura, e mesmo iniciativas em pequenas editoras ou de autores e autoras independentes, vêm se destacando cada vez mais no cenário da literatura contemporânea. Esses dias li um livro chamado *Onde as velas incendeiam* (2020), de Naiara Medeiros, que saiu pela Patuá.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

Não sabia do que se tratava, descobri durante a leitura, a qual comecei para ler algo leve durante a pandemia (hahahha), que se tratava de um livro de contos de horror. Então, embora, não tenhamos tradição neste gênero, isso não significa que não temos produção dele presentemente, de modo que discordo da ideia de que esse não é um assunto que interessa escritores e escritoras, eu acredito que interessa sim.

P.: O romance multiautoral *Corpos Secos* acaba dialogando com outras obras com temática de epidemia, como *Eu sou a lenda*, de Richard Matheson, talvez a mais evidente. Há outras referências de narrativas de contágio e contaminação que serviram de inspiração e podem ser citadas?

R.: Se não me engano, todes nós lemos *Eu sou a lenda,* como referência, e para além disso, lemos outros livros, e dividimos nossas perspectivas dessas leituras. Eu li *World war Z*, de Max Brooks, mas confesso que li *en passant,* assistimos a muitos filmes e séries (os que vieram dessas duas obras citadas, por certo), tais como *The reZort, Zombiland, Madrugada dos mortos, Santa Clarita's Diet,* além de conversarmos sobre alguns jogos de videogame que abordam de algum modo o tema, como *Fallout.* Quando nos encontrávamos para conversar (virtualmente, pois foi assim que escrevemos) trocávamos breves ideias sobre o que havíamos assistido, especialmente sobre o modo como a "doença" era transmitida, como se espalhava, quanto tempo demoraria para que o caos fosse instaurado, para que as instituições caíssem, para que a comunicação cessasse. Tudo isso foi discutido a partir de narrativas pré-existentes e assim estabelecemos os parâmetros da nossa.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

P.: Como boa parte das narrativas da mitologia zumbi, *Corpos Secos* efetua uma crítica social. No livro responsabiliza-se o governo pela epidemia, em razão da liberação de agrotóxicos. Poderia comentar mais sobre essa pauta?

R.: Primeiramente, nossa ideia era criar uma narrativa sobre um apocalipse de mortos-vivos. Dar enfoque à má gerência de uma crise sanitária por parte do governo, à má gerência da epidemia também, é claro, além da liberação dos agrotóxicos foi algo que "aconteceu", porque precisávamos pensar no contexto e nas consequências do nosso evento principal. Segundamente, precisávamos de um gatilho e, como vocês disseram, esses livros trazem sempre, de algum modo, críticas sociais. O caso dos agrotóxicos no Brasil é pornográfico, é absurdo, é a morte. Isso é um dos nossos grandes problemas sociais, que inclusive estão sempre causando outros efeitos colaterais, além de impasses em acordos econômicos. O que vai ressoar num dos nossos principais problemas como país: a reforma agrária e distribuição de renda (já que essa é uma pauta também importante na perspectiva econômica). Fora que estamos comendo veneno. E como eu particularmente tenho pensado essas ideias de colapso e de natureza/sociedade, quando sugeri, achamos que seria um bom gatilho.

P.: Há estudos sobre o uso de glifosato na lavoura que apontam para crescimento da incidência de autismo. Você acredita que agrotóxicos e alimentos transgênicos possam, no futuro, gerar doenças em larga escala?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

R.: Eu não sei responder essa pergunta, eu sou ficcionista! Há muitas controvérsias sobre a ligação entre o glifosfato e o Transtorno do Espectro Autista (TEA) e eu prefiro não fazer essa associação, nem tenho base para comentar esse aspecto. Sem contar que TEA não é exatamente uma doença, mas uma condição neurológica bastante ampla e variável entre seus indivíduos. Agora se a pergunta diz respeito a eu acreditar que comer veneno, que ingerir pesticidas e respirar pesticidas pode nos deixar doentes de câncer, de problemas gástricos, respiratórios, sanguíneos, alergênicos etc., a resposta é: com certeza, eu acredito que sim. E não no futuro. Creio que agora já estamos vendo e sentindo as consequências dessa indústria. A mim, particularmente, interessa usar esses índices para escrever, tenho pensado narrativas assim. Meu próximo livro é sobre o colapso e tem muito a ver com o tema.

P.: A falta de governo central e as hordas de corpos *S*ecos funcionam como uma alegoria do Brasil atual?

R.: Autores nunca são as pessoas mais indicadas para essas análises. Acho que isso é mais trabalho dos críticos (risos). Posso falar de onde partimos e que recursos usamos para criar a narrativa que serviria aos nossos propósitos. Logicamente pode-se fazer uma ligação, mas há que se lembrar que começamos a escrever este livro em 2018 e não tínhamos a noção real de que seria tão parecido (risos nervosos). Não havia nem sinal de uma pandemia, apesar de que muitos estudos nesse campo têm despontado a possibilidade de vivermos grandes pandemias já faz algum tempo. O que posso dizer é que mudamos todo o nosso plano de divulgação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

e marketing do livro, que seria meio Orson Wells, pensando em *A guerra dos mundos*. Havíamos pensado em cartazes como se fossem do "ministério da saúde" e anúncios sobre prevenção e cuidados, mas nada disso foi levado adiante, pois a realidade nos atropelou. O Samir disse em alguma entrevista que não era necessário nenhum grande exercício de futurologia para prever como um governo federal de negacionistas ineptos faria a gestão de uma crise (sanitária ou não). Enfim, as coisas são mais complexas, agora, para a continuação estamos pensando em nuances que englobem também o que estamos passando, porém, a pandemia de covid-19 nunca existiu no mundo de *Corpos Secos*, então lidaremos com outras demandas.

P.: Considerando o histórico preconceito biopolítico contra gays – acentuado com a epidemia de HIV/AIDS nos anos 1980 –, é em tom provocativo que *Corpos Secos* torne a única pessoa com anticorpos capazes de produzir uma vacina um homem cis homossexual?

R.: *Corpos Secos* tem a ideia de dissidência de gênero em seu cerne. Isso não foi exatamente combinado. Ficamos livres para escolher como e com quem queríamos narrar as histórias. As personagens são homens gays, mulheres lésbicas, drag queens, velhes, crianças, mulheres arrancadas do padrão etc., no mais, a parte do Mateus é do Samir Machado de Machado, que tem por princípio criar personagens gays. Acho que essas escolhas têm mais a ver com nossos projetos literários individuais, como no meu caso, que sempre priorizo a escrita de mulheres lésbicas e bissexuais, não heteronormativas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

P.: *Corpos Secos* explora o fato, comum a ficções de holocausto zumbi, de que maior que a ameaça dos mortos-vivos são os vivos lutando pela sobrevivência. Você concorda com essa fantasia pessimista sobre os seres humanos em meio a uma crise?

R.: Não usaria a palavra holocausto aí, nem como catástrofe, nem como genocídio, nem vincularia a um extermínio étnico. Sobre concordar com uma "fantasia pessimista" sobre seres humanos lidando com uma crise, olhando ao redor, aqui neste 2021, não chamaria de fantasia. E também não diria que é pessimismo. Diria que é uma realidade muito dura que se destacou durante a pandemia, mas que afeta a maior parte das pessoas todos os dias. Evidentemente que os efeitos da colonialidade e do capitalismo na nossa estrutura social, econômica e cultural são peças-chave para entendermos como chegamos aqui, mas a pandemia realmente destacou nossas desigualdades. Basta lembrar que os bilionários do mundo ficaram mais ricos neste ínterim. Isso é muito triste e muito revoltante.

P.: Dona Carmem descobre uma forma natural de afastar as criaturas, o que nos remete à construção de saberes da medicina popular, não tradicional e farmacêutica. Do seu ponto de vista, essa personagem reforça ou desconstrói o estereótipo hippie construído pelo capitalismo?

R.: Dona Carmem é uma personagem construída um tanto para trazer um alívio cômico para a história. Ela tem essa sabedoria popular, associada a uma teimosia, não diria que ela é hippie, ao menos não a pensei dessa forma. Pensei mais como uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

pessoa do interior, que me é sempre uma questão cara. Minhas personagens, em geral, são de cidades pequenas ou do interior. Não sei como ela é lida. Já recebi comentários de que é negacionista. Eu não acho que seja o caso, não a construí com esse intuito. Ali se veria mais uma questão de etarismo e da ideia que velhes não são vistos como pessoas autônomas, que têm o direito de decidir sobre as coisas. Dona Carmen está lidando bem com a catástrofe, está se cuidando ao seu modo, e se recusa a seguir com os filhos, Conrado e Constância. Isso não quer dizer que seja negacionista, quer dizer que fez uma escolha. E o foco está também no respeito a essa decisão. Ela é comentada, Constância e Conrado não concordam, mas não a obrigam a ir com eles. Contudo, é claro que com o prisma da pandemia, as coisas se tornam mais complexas. Temos visto velhes deprimides, que optam por ver os seus entes querides, porque não querem esperar uma vacina, porque acham que podem morrer sozinhes, não de covid, mas de depressão ou de qualquer outra doença, parecem dizer que não têm o tempo que nós temos. E, de certo modo, é verdade. É uma questão muito complexa.

P.: Apesar do COVID-19 ter sido considerado no início da pandemia como um "vírus democrático", que não faz distinção entre as pessoas, sabemos que seu impacto está longe de ser igualitário. Você considera o *Baculovirus anticarsia*, que causa a Síndrome de Matheson-França em *Corpos Secos*, mais ou menos democrático?

R.: Um vírus é um vírus e ponto. A questão reside nas pessoas, mais precisamente na resposta social, como vocês bem colocaram.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2021.60359

Acho que respondi um pouco dessa pergunta na resposta de número 8.

P.: Como foi lançar um livro sobre epidemias em meio a atual pandemia do novo coronavírus?

R.: Estranho. Mas lançamos em abril/maio. Nem tínhamos noção real de como seria. Foi interessante também porque nos lançou imediatamente na questão das *lives* e eventos virtuais, meio sem saber como isso aconteceria. Uma coisa que tenho pensado é que, sim, é legal que tudo fique gravado e acessível, mas também penso que gostava de quando os eventos e esses encontros eram efêmeros.

ABUSÕES